ML410
.S5988
K66
1916

Koptiaen, A. P.

Skriabin

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES
MUSIC LIBRARY

ML410
.S5988
K66
1916

a 00002 27209 8

This book is due at the MUSIC LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold, it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RETURNED	DATE DUE	RETURNED

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/anskriabinkharak00kopt

А. П. КОПТЯЕВЪ.

„А. Н. СКРЯБИНЪ".

Характеристика.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ:
60-ти нотныхъ примѣровъ, пяти факсимиле и портрета композитора.

Собственность издателя
І. ЮРГЕНСОНА,
Комиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи.
Петроградъ. Морская, 9.
Москва, у П. Юргенсона. Одесса, у Э. Островскаго.
1916.

WP

Koptyaev
MUSIC LIBRARY
UNC—CHAPEL HILL
ML410
.S5988
K66
1916

А. П. КОПТЯЕВЪ.

„А. Н. СКРЯБИНЪ".

A. N. Skriabin

Характеристика.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ:
60-ти нотныхъ примѣровъ, пяти факсимиле и портрета композитора.

Собственность издателя
І. ЮРГЕНСОНА,
Комиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи.
Петроградъ, Морская, 9.
Москва, у П. Юргенсона. Одесса, у Э. Островскаго.
1916.

Дозволено Военною Цензурою 11 мая 1916 г.
Тип. Бр. В. и И. Линникъ. Невскій, 126/2.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

Мощное вліяніе Скрябина. Популярность. Малодоступность 3
Громкое, шумное искусство. Мѣсто Скрябина среди русскихъ композиторовъ. Краткая внѣшняя біографія 4
Оцѣнка Скрябина обществомъ 5
Враги Скрябина 6
Скрябинисты на половину. Скрябинисты въ литературѣ 7
Значеніе рояля и виртуознаго начала въ творчествѣ Скрябина 8
Импровизаціонный элементъ въ Скрябинѣ 9
Виртуозный элементъ, какъ основа эстетическаго и философскаго міровоззрѣнія Скрябина. Двѣ группы композиторовъ, по отношенію къ роялю 10
Тематизмъ Скрябина 11
Терминологія скрябинскихъ оттѣнковъ выраженія 20
Названія скрябинскихъ пьесъ 21
Шесть главныхъ скрябинскихъ жанровъ. Симфоніи и поэмы 22
Стремленіе Скрябина къ пѣвучему Andante. Культъ поэмы 23
Симфоніи 25
Этюды. Экспромпты 26
Прелюдіи 27
Сонаты 29
Скрябинъ и Бетховенъ 30
Гармоніи сонатъ и «Прометея» 31
Новыя гармоніи и мистицизмъ Скрябина. Концертъ (op. 30), allegro appasionato (op. 4), allegro de concert (op. 18) и фантазія (op. 28) 34
Полонезъ. Мазурки 36
Вальсы. Безъ остановки на легкихъ жанрахъ. Скерцо и ноктюрны. Экцентричныя названія пьесъ 37
Отрицательное отношеніе въ вокальной музыкѣ и къ тексту 38
Отсутствіе народничества. Страстность и стиль 39
Чувственная религія въ искусствѣ Скрябина. Отсутствіе юмора 40
Музыкальные типы и техника Скрябина 41
Раздѣленіе на періоды 45
Скрябинъ и Ницше 47
Философскія идеи Скрябина въ отношеніи къ музыкальной новизнѣ 51
Основная идея Скрябина. Безцѣльность творческаго экстаза. Экстазъ и игра 52
Главная идея Скрябина въ отношеніи къ его собственному творчеству. Постепенно скрябинскій экстазъ пріобрѣтаетъ космическій характеръ . . 53
Начала: оргійное и божественное 54

Скрябинъ и религія. Проэктъ мистеріи 55
Взглядъ Скрябина на искусство, какъ на непосредственное уразумѣніе міра. Скрябинъ и Провидѣніе 57
Скрябинъ въ воспоминаніяхъ 58
Автографъ дополненій къ инструментовкѣ «Божественной поэмы» 60
Письма Скрябина 67
Нотные автографы Скрябина 72
Продолженіе воспоминаній 75
Скрябинъ о Москвѣ 76
Композиторы, вліявшіе на Скрябина.—С. и Брамсъ. С. и Шуманъ 77
С. и Мусоргскій. С. и Р. Штраусъ. С. и Франкъ 78
С. и Р. Корсаковъ. С. и Глазуновъ. С. и Бородинъ. С. и Лядовъ 79
С. и Чайковскій 80
С. и Вагнеръ 81
С. и Шопенъ 82
С. и Листъ 83
Послѣсловіе 84
Второе послѣсловіе 86

А. Н. Скрябинъ.

А. Н. СКРЯБИНЪ.

Характеристика.

Скрябинъ захватываетъ, независимо отъ того, другъ вы или недругъ его музыки, знакомы-ли вы съ ней давно, или слушаете ее въ первый разъ. Скрябинымъ можно увлекаться, да еще какъ! Его можно любить до безумія, но и ненавидѣть настоящей ненавистью. Но вотъ что знаменательно: даже тѣ, „кто ненавидитъ“ не могутъ обойти его. Не давая параллели дарованій, скажу все же: *такъ* захватывать могутъ лишь Бетховенъ, Шопенъ, Чайковскій, Мусоргскій, Шуманъ. Самъ звукъ: „Скрябинъ“ обвораживаетъ, однимъ обѣщая—блаженство, другихъ—взбудораживая къ протесту. Подъ знакомъ Скрябина начинаетъ совершаться все современное музыкальное движеніе... Мощное вліяніе Скрябина.

Скрябину должны отдавать должное даже враги. Не соглашаясь съ нимъ, отвергая его принципы, конечно, не смогутъ они не признать величія непонятной имъ силы: „нельзя отдѣлаться отъ впечатлѣнія какой-то грандіозной мощности, точно отъ скалистаго фіорда, высящагося у бурнаго моря, точно отъ водопада, гдѣ водная стихія клокочетъ и пѣнится“. (Харбинскій Вѣстникъ, 5 мая 1915).

Этой исполинской силой измѣряется значеніе потери, гораздо болѣе неожиданной, чѣмъ смерть великаго Чайковскаго (1893). Кто-же будетъ спорить, что отъ холеры умираютъ чаще, чѣмъ отъ ничтожнаго прыщика на губѣ?!.

Но есть общее въ этихъ двухъ ужасныхъ случаяхъ: не захотѣла-ли природа, и тутъ и тамъ, показать свою стихійную силу надъ двумя величайшими представителями русской стихійности?

За послѣдніе два года, имя Скрябина стало у насъ популярнымъ, даже моднымъ; его выходы, въ качествѣ піаниста и композитора, сопровождались оваціями, подъ которыми было подписано: знаменитъ! На послѣднихъ петроградскихъ концертахъ Александра Николаевича можно было встрѣтить фешенебельную публику всякихъ премьеръ. Отсюда вывести, что предъ нами—композиторъ популярныхъ пьесъ,—было бы, однако, большой ошибкой: даже ярый скрябинистъ призадумается, если его попросить назвать боевую пьесу его бога. Вѣдь у Скрябина нѣтъ тѣхъ „боевыхъ коней“, которыми прославились: Чайковскій („Жаворонокъ“. „Баркаролла“, „Осенняя пѣснь“ и т. д.). и Рубинштейнъ („Вальсъ-каприсъ“, „Мелодія и т. д.). Едва ли отнесете къ нимъ dis-moll'ный этюдъ и ноктюрнъ (Des-dur) для лѣвой руки: уже трудность этихъ пьесъ препятствуетъ ихъ популярности. Популярность.

Итакъ, предъ нами—*популярный композиторъ безъ популярныхъ пьесъ*, что само по себѣ—отличіе для художника, слава котораго пропорціональна трудности и малодоступности его стиля. Малодоступность.

Громкое, шумное искусство.

Но у Скрябина есть коррективъ этой малодоступности: не представитель-ли онъ *громкаго и шумнаго* искусства, которое въ умѣлыхъ, а тѣмъ болѣе геніальныхъ рукахъ, всегда завладѣетъ массой?!. Конечно, въ этомъ отношеніи, онъ—настоящій коллега *громкихъ* Берліоза, Листа, Вагнера и, въ извѣстномъ смыслѣ, далекъ отъ „болѣе тихихъ": Шопена, Шумана, Глинки. Я этимъ намекаю не только на „восемь вальторнъ и пять трубъ" „Божественной Поэмы", „Поэмы Экстаза" и „Прометея", но и на стремленіе композитора произвести шумъ своей космогоніей. своей попыткой дать художественный отвѣтъ на мистическія загадки жизни. Иногда Скрябинъ бралъ перо и писалъ самъ свой текстъ (напр., къ „Поэмѣ Экстаза"), этимъ уже совершенно напоминая шумнаго Вагнера.

Яркость.

Въ связи съ громкостью скрябинскаго искусства, находится его *яркость*. Александръ Ниполаевичъ ухитрился дать въ странѣ людей, „бѣдныхъ желаніями и волей", „черезчуръ скромныхъ и вялыхъ", среди сѣрости нашей архитектуры, промышленности и жизни, въ странѣ, гдѣ такъ сильна проповѣдь потусторонней жизни - гдѣ земля считается обязательнымъ мѣстомъ юдоли и плача, и все упованіе возложено на Небо: культъ яркой красоты, обожествленіе радости, богатство и полноту чувственной жизни, избытокъ желаній, сопряженный съ утонченнымъ аристократизмомъ, смѣлость дерзновенія и гордость самоутвержденія,—ухитрился быть въ одно и то же время яркимъ Рубенсомъ (по красотѣ колорита) и не менѣе яркимъ Микель-Анджело (по силѣ рѣзца),—рѣзко выражая и начала сатаны, и начала Бога. „Свободная яркость" замѣнила Скрябину національное знамя. Какъ далекъ онъ отъ Глинки: *тотъ*—весь народность, *этотъ* даже позабылъ о цитатахъ народнаго стиля, хотя свойственная ему страстность — славянскаго, русскаго происхожденія, а въ его экстазѣ много мѣтко схваченной русской взрывчатости. Здѣсь онъ встрѣчается съ Чайковскимъ. Однако. экстазъ Петра Ильича—первичный, не осознанный; экстазъ-же Александра Николаевича—утонченный, осознанный.

Мѣсто Скрябина среди русскихъ композиторовъ.

Итакъ, если ужъ непремѣнно потребовать исторической схемы, то Скрябинъ находится въ третьей линіи русскихъ композиторовъ, при условіи, что въ первой стоятъ основатели нашей музыки (Глинка, Сѣровъ, Даргомыжскій), а во второй—распредѣлители народнаго музыкальнаго богатства (Балакиревъ, Бородинъ, Корсаковъ. Мусоргскій, Кюи). Какъ и Чайковскій,—Скрябинъ *свободенъ въ выборѣ рамокъ своего стиля,* выражая русскій характеръ экстатичностью своего творчества, а не цитатами народныхъ пѣсней.

Краткая внѣшняя біографія.

Скрябинъ, Александръ Николаевичъ, родился 25 декабря 1871 г., въ Москвѣ, въ семьѣ Николая Александровича Скрябина, впослѣдствіи дослужившагося до генеральнаго консула въ Эрзерумѣ. Мать композитора—Любовь Петровна, урожденная Щетинина, была хорошей піанисткой, окончившей Петроградскую Консерва-

торію, по классу проф Лешетицкаго. Уже пятилѣтнимъ мальчикомъ А. Н. пытался сочинять. Первоначальные уроки фортепіано давалъ ему Г. Ю Конюсъ, затѣмъ—Н. С. Звѣревъ, а уроки теоріи - С. И. Танѣевъ. Общее образованіе Скрябинымъ получено во второмъ Московскомъ Кадетскомъ Корпусѣ, а спеціально-музыкальное—въ Московской Консерваторіи (1889—91), гдѣ онъ занимался, по классу рояля, у В. И. Сафонова, а по теоріи—у С. И. Танѣева и, затѣмъ - А. С. Аренскаго, и которая окончена имъ, по классу рояля, съ золотой медалью и съ занесеніемъ имени на мраморную доску. Еще будучи ученикомъ Консерваторіи, А. Н. напечаталъ, у П. И. Юргенсона, свои первыя фортепіанныя композиціи. Въ годъ окончанія Консерваторіи, А. Н. знакомится съ М. П. Бѣляевымъ, ставшимъ его издателемъ и меценатомъ, организовавшимъ его первыя концертныя поѣздки по Европѣ. Въ 1897 году, А. Н. приглашенъ профессоромъ рояля въ Московскую Консерваторію, которую покинулъ въ 1903 году, для полной спеціализаціи на творчествѣ. Первый крупный творческій успѣхъ Скрябина—вторая симфонія (1902). Съ 1904 года до 1910 г., Скрябинъ проживалъ заграницей. „Божественная поэма", исполненная, съ большимъ успѣхомъ подъ управленіемъ Никиша, впервые въ Парижѣ, въ 1905 году, сдѣлала его міровой извѣстностью. На періодъ 1906—7 г. падаетъ артистическое турнэ А. Н. по Америкѣ. Въ 1908 г., окончена „Поэма Экстаза", которая исполнена, въ Петроградѣ, впервые Придворнымъ Оркестромъ подъ управленіемъ Г. И. Варлиха, 19 января 1909 года. Въ періодъ 1908—10 г. Скрябинъ проживалъ въ Брюсселѣ. Въ 1910 году, Скрябинъ совершилъ, съ С. А. Кусевицкимъ, артистическое турнэ по приволжскимъ городамъ. „Прометей" (поэма огня), исполненный въ Петроградѣ, 11 марта 1911 г. (на концертѣ С. А. Кусевицкаго) сдѣлалъ сенсацію и вызвалъ большіе споры. На 1912 годъ пришлось артистическое турнэ А. Н., вмѣстѣ съ дирижеромъ Менгельбергомъ, по Голландіи. Въ началѣ 1914 года, совершена послѣдняя поѣздка, съ большимъ успѣхомъ, въ Лондонъ. Послѣдній фортепіанный концертъ Скрябина былъ въ Петроградѣ, 2 апрѣля 1915 года; композиторъ умеръ 14 апрѣля 1915 г. въ Москвѣ, отъ зараженія крови.

Оцѣнка Скрябина обществомъ.

Большая утрата вызвала въ нашемъ обществѣ большой отзвукъ, несмотря на то, что, казалось, великая война должна была отвлечь вниманіе въ другую сторону. Вскорѣ послѣ смерти Александра Николаевича, устроены (несмотря на неудобное, для концертовъ, весеннее время) музыкальныя собранія въ его память въ Петроградѣ: 8 мая,—въ редакціи „Аполлона" и 1-го іюня—въ залѣ Петровскаго училища (концертъ-лекція, данная А Н. Брянчаниновымъ), гдѣ выступилъ, между прочимъ, съ докладомъ, В. Г. Каратыгинъ. Лѣтніе оркестры Павловска и Сестрорѣцка отозвались на великую утрату спеціальными вечерами. Скрябину посвящены концерты: Придворнаго Оркестра (19 и 26 октября, 2 ноября 1915 года), С. А. Кусевицкаго (въ Петроградѣ:

18 ноября 1915 года), А. И. Зилоти (26—30 сентября, 3 и 5 октября 1915 года),—Русскаго Музыкальнаго общества (24 января 1916), В. Яшнева (7 февраля 1916), моя, вмѣстѣ съ Г. И. Романовскимъ, лекція-концертъ 15 ноября 1915 (повторена 2 февраля 1916 года на вечерѣ В. Яшнева), лекціи Вячеслава Иванова (9 декабря 1915) и Л. Сабанѣева (6 декабря 1915). Этого перечня достаточно, чтобы показать, какъ глубоко почувстввало наше общество неожиданную смерть. Къ обществу не примкнули, въ этомъ отношеніи, нѣкоторые спеціалисты.

Враги Скрябина.

Здѣсь я долженъ, прежде всего, разгруппировать враговъ Скрябина, чтобы затѣмъ перейти къ его друзьямъ Ихъ три категоріи: 1) лица не могущія оцѣнить его, въ силу консервативности своихъ музыкальныхъ мыслей, 2) лица, которыхъ отталкиваетъ яркая чувственность Скрябина и отсутствіе у него народности; 3) лица, отвергающія вторую половину его дѣятельности (начиная съ „Поэмы Экстаза") и принимающія лишь первую.

Первымъ безпощаднымъ критикомъ (музыкальнымъ) Скрябина выказалъ себя, безспорно, его профессоръ А. С. Аренскій (у котораго Александръ Николаевичъ занимался въ Московской Консерваторіи). Повидимому, Антонъ Степановичъ принадлежалъ къ первой категоріи, ибо, какъ разсказываетъ г. Гунстъ, въ своей книгѣ «А. Н. Скрябинъ и его творчество», Москва, 1915 г. совершенно отрицалъ творческій талантъ А. Н. и однажды даже разсердился на одного изъ своихъ собесѣдниковъ, признавшаго въ Скрябинѣ „композитора".

Вотъ что повѣдалъ мнѣ профессоръ Н. А. Соколовъ. Однажды, онъ былъ приглашенъ, вмѣстѣ со Скрябинымъ и Аренскимъ, на обѣдъ къ Г. А. Ларошу. Скрябину было предложено сыграть свою первую сонату, на которую и обрушилась жестокая критика Антона Степановича. Ларошъ, какъ вѣжливый хозяинъ, уклонился отъ спора.

Не лучше было отношеніе къ А. Н. и Сергѣя Ивановича Танѣева, (у котораго Скрябинъ тоже одно время учился)—если судить по разсказу „Голоса Москвы" (весенній номеръ). Скрябинъ и Танѣевъ условились встрѣтиться у второго. Не успѣлъ А. Н. переступить порогъ Танѣевской квартиры, какъ хозяинъ смутилъ его заявленіемъ, что „совсѣмъ не любитъ скрябинской музыки". Отрицательный отзывъ былъ повторенъ нѣсколько разъ съ характерными добавленіями: „не только не люблю, но и не выношу вашей музыки!" Или: „меня просто тошнитъ отъ вашей музыки!" И это говорилъ превосходный теоретикъ С. И. Танѣевъ, признавшій музыкальный талантъ въ четырнадцатилѣтнемъ Скрябинѣ, котораго привелъ къ нему генералъ Никифоровъ (дядя композитора), чтобы знаменитый педагогъ рѣшилъ вопросъ о карьерѣ мальчика. Профессоръ сказалъ свое „да!", а впослѣдствіи смѣялся надъ планами скрябинской „Мистеріи", говоря, что его ученикъ „готовъ произвести конецъ міра"...

Весною 1894 года, Скрябинъ далъ свой первый петроград-

скій концертъ. Тогда еще не могло быть партій „за“ и „противъ“;—дебютанта, вѣдь, никто не зналъ. Спеціалисты приняли его на первыхъ порахъ, восторженно, увлекшись (особенно: Ц. А. Кюи, Ф. М. Блюменфельдъ) экстатической прелестью dis—moll'наго этюда Въ 1899-мъ году, въ одной петроградской квартирѣ, собрались друзья новаго искусства (С. П. Дягилевъ, А. Л. Волынскій и др.), которые прослушали рядъ фортепіанныхъ скрябинскихъ пьесъ, сыгранныхъ для иллюстраціи моего реферата объ ихъ авторѣ: я тогда замѣтилъ, что Скрябина еще не знали, хотя было ужъ напечатано свыше двадцати его опусовъ.

Затѣмъ, до насъ, петроградцевъ, дошли извѣстія о скандалѣ при исполненіи второй скрябинской симфоніи (въ Москвѣ, въ 1902-мъ году); враги уже появились и формировали свои батальоны. Но пока протестъ не могъ имѣть большого успѣха: къ скрябинскому произведенію, въ которомъ было мало новизны и много понятнаго, стараго, привыкли скоро. Протестъ обнаружилъ преднамѣренность, озлобленность къ имени, а не къ произведенію. Откуда взялось все это?

„Божественная поэма“, (созданная въ 1903 г.), не вызвала такого ожесточенія, но на исполненіи этой пьесы въ „Русскомъ Симфоническомъ концертѣ», въ 1906 году, нѣкоторая часть публики вела себя вызывающе.

Съ теченіемъ времени, оркестръ примирился съ геніальнымъ художникомъ, но нѣкоторые музыкальные критики, теоретики и композиторы остались при особомъ мнѣніи.

Скрябинисты на половину.

Если вспомнить, что извѣстная ихъ часть выразила, въ различныхъ интервью, скорбь по поводу „великой утраты“, понесенной русской музыкой, то, ихъ право можно причислить къ скрябинистамъ „à demi“: они, вѣдь, признаютъ большой талантъ, силу и значеніе Александра Николаевича, его оригинальность и красоту, но послѣдняго Скрябина считаютъ какофонистомъ и, слѣдовательно, непріемлемымъ...

Мнѣ кажется, эта категорія лицъ наиболѣе распространена.

Я причислилъ-бы къ ней и самого себя, еслибъ не признавалъ всей красоты „Поэмы экстаза“, седьмой, девятой и десятой сонатъ. Отвращеніе къ нѣкоторымъ, наиболѣе жесткимъ, гармоніямъ „Прометея“, къ квартовымъ гармоніямъ „восьмой сонаты“ не позволяетъ мнѣ принять послѣдняго Скрябина „en plein“. Я только нахожу, что эти дефекты не существенны для генія, какимъ я считаю Скрябина: это—переходные моменты, гдѣ выравнивается его новый стиль.

Итакъ, я незамѣтно перешелъ къ друзьямъ Скрябинскаго искусства.

Скрябинисты въ литературѣ.

Минуя, чтобы не дразнить гусей, музыкальную область, назову скрябинистовъ въ литературѣ, въ лицѣ Вячеслава Иванова, подсказавшаго Александру Николаевичу идею вселенской мистеріи, К. Бальмонта, В. Брюсова. К. Бальмонтъ телеграфировалъ изъ Парижа въ „Русское Слово“, немедленно послѣ полученія

непріятной вѣсти: „Глубокая скорбь. Вѣчная память Скрябину, лучшей музыкальной славѣ нашихъ дней, духу Прометея!“

В. Брюсовъ отозвался сонетомъ на неожиданную смерть:

„Онъ не искалъ минутно позабавить.
„Напѣвами утѣшить и плѣнить:
„Мечталъ о высшемъ: Божество прославить,
„И бездны духа въ звукахъ озарить:
„Металлъ мелодій онъ посмѣлъ расплавить
„И въ формы новыя хотѣлъ излить,
„Онъ неустанно жаждалъ жить и жить,
„Чтобъ завершеннымъ памятникъ оставить.
„Но судитъ рокъ. Не будетъ конченъ трудъ,
„Расплавленный металлъ безцѣльно стынетъ,
„Никто его, никто въ русло не двинетъ
„И въ дни, когда война вершитъ свой судъ,
„И мысль успѣла съ жатвой труповъ сжиться,
„Вотъ съ этой смертью сердце не мирится.

Значеніе рояля и виртуознаго начала въ творчествѣ Скрябина.

Искусство Скрябина, обнимающее 74 опуса, посвящено роялю и оркестру, причемъ преобладающее число пьесъ относится къ первому, а оркестръ составляетъ (по числу пьесъ) почетное исключеніе въ скрябинскомъ репертуарѣ... Если вспомнить, что фортепіанныхъ сонатъ у Александра Николаевича десять, а симфоній—всего три и что Скрябинъ заканчиваетъ свое творчество фортепіанными сонатами, этюдами и прелюдіями, то не трудно догадаться, гдѣ центръ Скрябинскихъ если не симпатій, то—достиженій. Да иначе и не могло быть у композитора, вышедшаго изъ виртуознаго рояля.

Вѣдь, рояль (піанизмъ, концерты) открываетъ скрябинскую музыкальную карьеру. Правда, нашъ виртуозъ почти совершенно исключилъ изъ своего репертуара другихъ композиторовъ, весь уйдя въ пропаганду своего творчества, но, всетаки, исходной его точкой остается рояль,—его лучшая каѳедра, его лучшее оружіе.

Въ этомъ отношеніи, Скрябинъ представляетъ любопытное исключеніе въ наше время „неиграющихъ“ композиторовъ и вызываетъ въ памяти эпоху композиторовъ—виртуозовъ (Бетховенъ, Веберъ, Шопенъ, Балакиревъ, Листъ), особенно напоминая Шопена и Листа.

Онъ могъ-бы повторить знаменитыя слова Листа: „Мой рояль для меня то, что для моряка—его фрегатъ, для араба—его лошадь, даже еще больше: до сихъ поръ онъ былъ моимъ „я“, моимъ языкомъ, моею жизнью... его струны дрожали подъ моими страстями и его послушныя клавиши повиновались всякому капризу... Быть можетъ, меня обманываетъ какое нибудь таинственное обаяніе, приковывающее меня къ этому инструменту, но я считаю рояль очень важнымъ. На мой взглядъ, онъ занимаетъ первое мѣсто въ іерархіи инструментовъ: онъ всего болѣе культивируется и всего болѣе распространенъ... Своими семью октавами, онъ обнимаетъ весь оркестръ и достаточно

десяти пальцевъ одного человѣка, чтобы передать гармоніи, которыя обыкновенно передаются сотнями музыкантовъ. Съ одной стороны у рояля—способность воспринимать въ себя жизнь всѣхъ, съ другой—собственная жизнь. Микрокозмъ и микродеусъ".

Любопытнѣе всего, что виртуозное начало оказало рѣшающее вліяніе на направленіе скрябинскаго творчества; искусство Скрябина получило виртуозный характеръ, что кажется, на первый взглядъ, парадоксальнымъ. Какъ? неужели можно свести автора „Божественной поэмы" къ виртуозничеству?

Послѣднее я понимаю, однако, шире и глубже, чѣмъ это принято.

Вліяніе виртуоза на композитора (если оба слиты въ одномъ лицѣ) идутъ далеко въ глубь его творчества. Виртуозъ-композиторъ является носителемъ творческаго, прометеевскаго начала въ гораздо большей степени, чѣмъ „только композиторъ", ибо не творитъ-ли онъ дважды: одинъ разъ—передъ самимъ собой, другой разъ—передъ толпой? Къ тому же, творя еще разъ за роялемъ и создавая новыя художественныя цѣнности, онъ весь горитъ высокимъ экстазомъ, который едва ли чувствуетъ, въ такой мѣрѣ, кабинетный композиторъ. Какъ много я видѣлъ этихъ „кабинетныхъ"! Въ жизни вы ихъ не отличите отъ мелкихъ рантье... Безъ поэзіи въ душѣ, они являются воплощеннымъ вопросомъ: „неужели создалъ это я?" Говоря такъ, я допускаю исключенія, а кромѣ того, къ виртуозамъ отношу и дирижеровъ*).

Импровизаціонный элементъ въ Скрябинѣ.

Въ соединеніи виртуоза съ композиторомъ, мнѣ кажется, главная причина приподнятаго стиля Скрябина, его горѣнія и паренія. Какъ ни углубленъ скрябинскій стиль, а все же такое творчество является *гигантской импровизаціей*: такъ и представляется колоссальный, небывалый рояль, за которымъ сидитъ композиторъ, импровизирующій свои творенія. Все равно, даетъ-ли Скрябинъ прелюдію, поэму, мазурку, сонату, симфонію... За нѣкоторыми оркестровыми скрябинскими композиціями угадывается рояль, придающій творчеству необыкновенную цѣльность; въ своемъ фортепіанномъ „микрокозмѣ" композиторъ преподноситъ, въ сжатомъ видѣ, весь инструментальный міръ.

Происходитъ удивительное явленіе: пьеса Скрябина *кажется*, съ одной стороны, незаконченной, съ намеками, присущими каждой импровизаціи; съ другой, она вызываетъ, цѣльностью своего стиля, *удовлетвореніе*, какъ будто, никакой импровизаціи и не было.

Подчеркиваю еще замѣчательный фактъ; у Скрябина почти нѣтъ (исключая нѣкоторыхъ этюдовъ) чисто-виртуозныхъ пьесъ: виртуозничество лежитъ, въ его твореніяхъ, гораздо глубже, настолько глубже, что, въ концѣ концовъ, онъ самъ доходитъ до сознанія его значенія, а это даетъ ему поводъ создать знаменитую теорію огневого, прометеевскаго, виртуознаго экстаза.

---

*) Говоря о «виртуозничествѣ Скрябина», я подразумѣваю, конечно, общій духъ, а не виртуозныя погремушки, въ видѣ каденцій, бравурныхъ пассажей, которыхъ А. Н. былъ почти совершенно чуждъ. Виртуозничество здѣсь высшаго, благороднаго типа, который исключаетъ подчиненіе содержанія внѣшности.

Виртуозный элементъ, какъ основа эстетическаго и философскаго міровоззрѣнія Скрябина.

Въ авторѣ теоріи „міровой игры, безъ опредѣленной цѣли“, которая усматривается имъ не только въ искусствѣ, но и въ космосѣ, нетрудно увидѣть капризнаго виртуоза-импровизаторъ. переносящаго свой виртуозно-творческій процессъ на искусство и на вселенную.

Виртуозный характеръ разбираемаго творчества обрисовывается еще изъ того, что Скрябинъ, несомнѣнно, испыталъ два главныхъ виртуозныхъ вліянія, Шопена и Листа.

Я оставляю открытымъ вопросъ, чѣмъ былъ-бы Скрябинъ безъ піанизма, безъ виртуозничества. Не былъ-ли бы онъ художникомъ безъ экстаза, безъ паренія?

Двѣ группы композиторовъ, по отношенію къ роялю.

Самъ его способъ письма—виртуозный. Нѣкоторые оркестровые пассажи Александра Николаевича — фортепіаннаго характера, а то: за гомофоннымъ складомъ той или другой страницы чувствуется піанистъ.

Композиторовъ можно раздѣлить на двѣ группы, по способу записи творческихъ импровизацій; одни могутъ обойтись безъ рояля, ибо съ партитурной бумагой въ рукахъ слышатъ свою музыку и безъ его посредства. Другіе, наоборотъ, творятъ у рояля, творятъ даже „пальцами“, какъ смѣялся Ц. А. Кюи,—ибо нуждаются въ роялѣ, какъ въ стимуляторѣ творческихъ идей, и какъ въ ихъ провѣрителѣ Вовсе не нужно скептически относиться къ послѣдней группѣ, и объяснять ея методъ плохимъ слухомъ ея представителей: побойтесь это сдѣлать, вѣдь къ такому способу прибѣгалъ Р. Вагнеръ, что не помѣшало ему быть великолѣпнымъ знатокомъ оркестра.

За нимъ пошелъ и Скрябинъ. Не знай мы факта, который передаетъ намъ композиторъ Н. А. Соколовъ, намъ пришлось-бы его выдумать. Соколову пришлось, лѣтомъ 1898 года, помѣщаться съ А. Н. въ квартирѣ М. П. Бѣляева. Вскорѣ Н. А. долженъ былъ бѣжать отъ безпокойнаго сосѣда, (что, конечно, не повліяло на дружбу): Скрябинъ игралъ на роялѣ по 10 часовъ въ сутки, сотню разъ повторяя одно и тоже мѣсто своей новой композиціи, и всегда съ экспрессіей, съ выраженіемъ... Конечно, это было въ началѣ его карьеры, но, не разставаясь, какъ виртуозъ, съ роялемъ, онъ могъ и далѣе смотрѣть на него, какъ на стимулятора своихъ идей

Говоря о „виртуозномъ началѣ въ скрябинскомъ творчествѣ“, имѣю въ виду примѣсь рояля къ громадному оркестру („Прометей“), а также инструментовку, виртуозно исчерпывающую діапазонъ инструмента, въ его крайнихъ нотахъ (въ „Божественной поэмѣ“, трубы доведены до „do“ третьей октавы, а валторны—до „mi“ второй), тяготѣющую къ солирующей скрипкѣ (въ „Бож. поэмѣ“ и „Поэмѣ экстаза“), и употребляющую новые виртуозные пріемы („раструбы вверхъ“ у валторнъ въ „Поэмѣ экстаза“). У Скрябина. виртуозны даже хоровые голоса: въ „Прометеѣ“, они мистически сольфеджируютъ безъ текста...

Въ его жизни, былъ своеобразный символизмъ: мальчикомъ, онъ выпиливалъ, изъ дерева, игрушечные рояли... Какъ это характерно наконецъ, что фортепіаннымъ концертомъ Скрябинъ и познакомился (въ 1894 году) съ Петроградомъ, и 2 апрѣля 1915 г. простился съ нами. Какой послѣдній его образъ уносимъ мы съ собой? *Скрябинъ: композиторъ—піанистъ, Скрябинъ за роялемъ*, нѣсколько блѣдный, со страдальческимъ выраженіемъ лица. Такъ захотѣла запечатлѣть его передъ нами судьба въ этотъ памятный апрѣльскій вечеръ...

Тематизмъ Скрябина.

Въ связи съ виртуознымъ характеромъ композиціи находится, у Александра Николаевича, его тематизмъ: какъ виртуозъ, онъ льнулъ къ одной темѣ или къ нѣсколькимъ темамъ, на которыя могъ-бы импровизировать.

Скрябинъ принадлежитъ къ композиторамъ типа Вагнера: въ противоположность тематическому разнообразію Шопена и Чайковскаго, онъ удовлетворяется нѣсколькими „idées-fixes", къ которымъ можно свести различныя образованія его мотивовъ. Если въ „Парсифалѣ" есть тематическое возвращеніе къ „Лоэнгрину", а въ „Мейстерзингерахъ"—къ „Тристану", то подобныхъ возвращеній не миновалъ и Скрябинъ. Но это „возвращеніе" свидѣтельствуетъ не о мелодической скудости, а лишь о желаніи выразить себя возможно цѣльнѣе. Да и сами темы настолько увлекательны и прелестны, что понятно желаніе композитора давать имъ различные варіанты. Въ этомъ отношеніи, Скрябинъ—музыкальный *моногамистъ*: онъ тоскуетъ по одной темѣ... Это—музыкальный рыцарь, романтикъ съ ногъ до головы, въ противоположность Донъ-Жуану, полигамисту Шопену.

Даже самые фанатичные скрябинисты, какъ Л. Сабанѣевъ, отмѣчаютъ ограниченный тематизмъ своего бога, его желаніе исчерпать до конца извѣстныя настроенія, чѣмъ особенно отличается его послѣдній періодъ.

Въ тематическомъ отношеніи, произведенія Скрябина представляютъ стройную картину: центральными произведеніями, въ этомъ смыслѣ, являются „Божественная поэма" (1903) и „Поэма экстаза" (1908). Къ первой онъ, очевидно, готовился самымъ тщательнымъ образомъ: мы можемъ прослѣдить рядъ его прелюдій, поэмъ, сонатъ и т. д. (предшествующихъ названной „поэмѣ"), гдѣ уже появляются, хотя и не въ полномъ видѣ, ея мотивы. Въ этомъ отношеніи, Скрябинъ напоминаетъ знаменитаго живописца Иванова, который, передъ созданіемъ своего громаднаго полотна „Явленіе Христа народу", сдѣлалъ массу эскизовъ. Мы увидимъ еще, что одинъ изъ мотивовъ „Божественной" дастъ отзвукъ въ послѣдующихъ поэмахъ, сонатахъ и т. д.

Съ другой стороны, тематизмъ „Поэмы экстаза" (ор. 54) оказываетъ вліяніе на послѣдующія сонаты (седьмую, девятую).

Если сказать, что *настоящее* творчество Александра Николаевича датируется со второй сонаты (1896), то посмотрите:

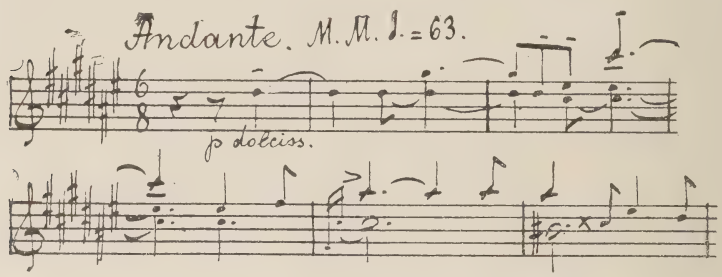
одинаковое время проходитъ отъ нея до созданія „Божественной поэмы“ (1903) и отъ „Поэмы экстаза“ (1908) до смерти композитора (1915), обнимая, тутъ и тамъ, періодъ въ семь лѣтъ. Поэмы „Божественная“ и „Экстаза“—два центральныхъ солнца, льющихъ ослѣпительный свѣтъ въ обѣ стороны скрябинской дѣятельности. Это—лучшій Скрябинъ, наиболѣе свѣжій и дивный его тематизмъ.

Я покажу примѣрами, какъ насыщены мотивами этихъ двухъ поэмъ, связанныхъ, помимо того, тематической общностью,—чуть-ли не всѣ главныя произведенія разбираемаго автора. Доказавъ это, нетрудно будетъ видѣть, что значительная часть скрябинскаго тематизма оставалась почти одной и той-же (мѣнялась лишь форма), что позволяетъ говоритъ объ его „различныхъ періодахъ“ лишь съ большою осторожностью.

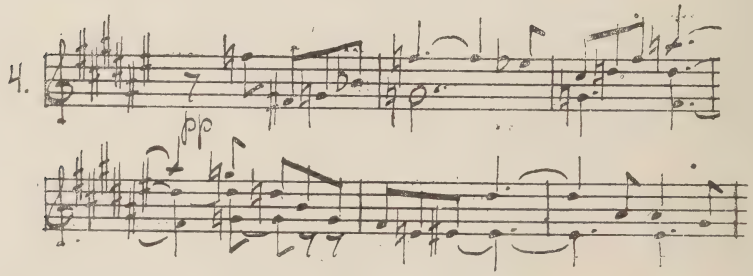
И такъ, приведу примѣры скрябинскихъ тематическихъ аналогій.

Вотъ—тема, общая (съ извѣстными измѣненіями) для:

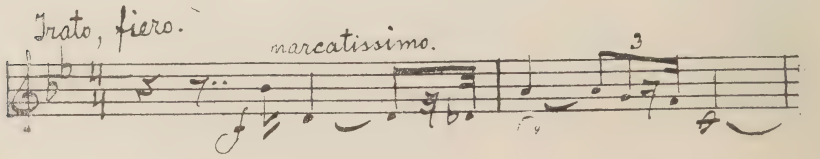
1) соната № 4, Fis-dur, op. 30, начало главной темы:



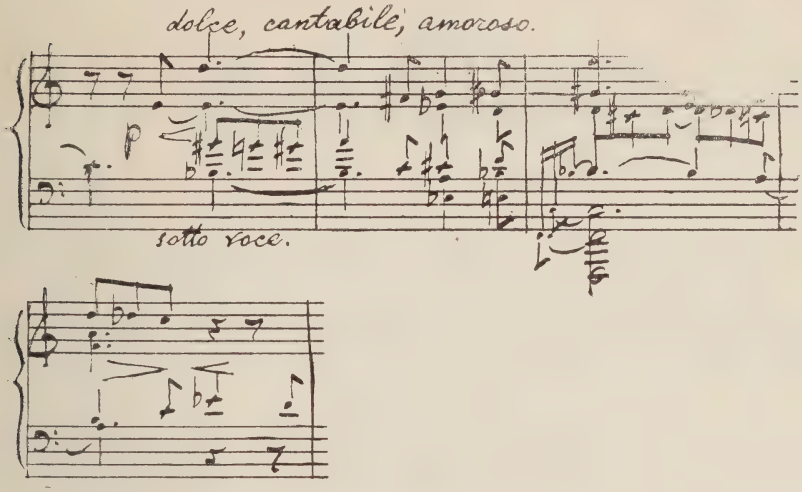
2) прелюдія Fis-dur, op. 33, № 2:



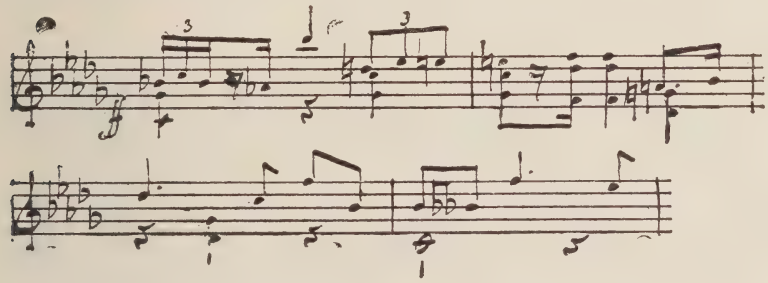
3) „Трагическая поэма“, op. 34, стр. 5 обращенный видъ темы:



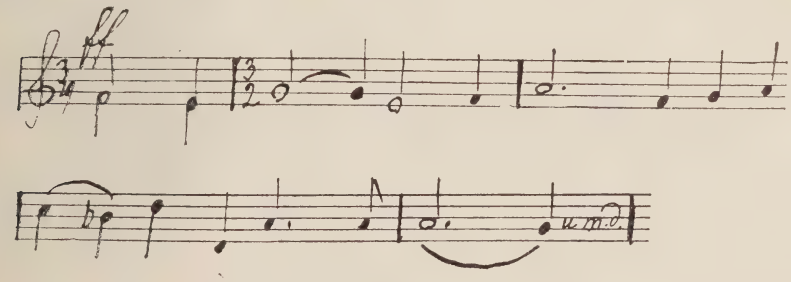
4) „Сатанинская поэма“, ор. 36, первая страница:



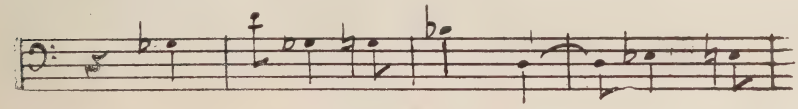
5) Мазурка ор 40 № 1, страница пятая:



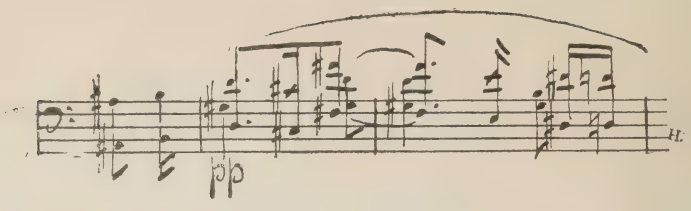
6) „Божественная поэма“, ор. 43 стр. 199 партитуры, партія гобоя:



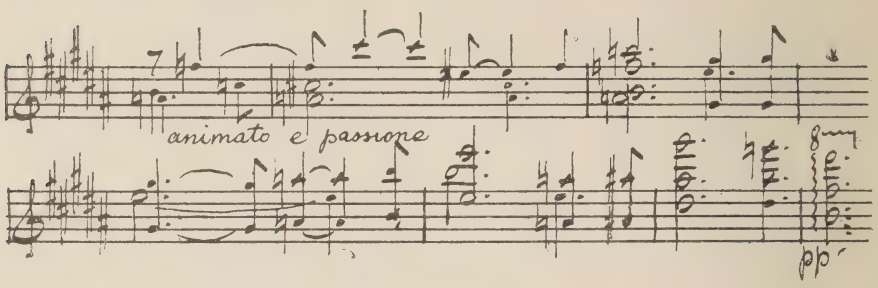
7) „Поэма“, C-dur, ор. 44. № 1:



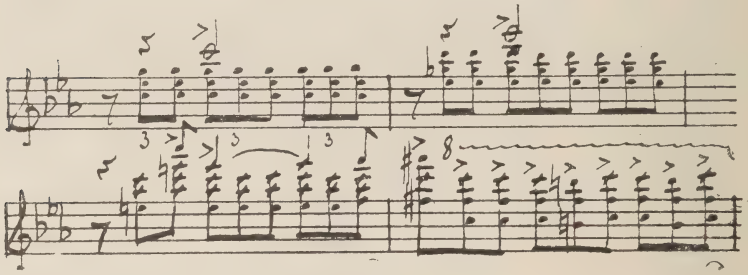
8) „Поэма“, C-dur, op. 44, № 2:



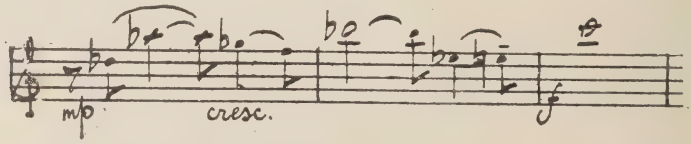
9) „Poeme languide“, op. 52, № 3:



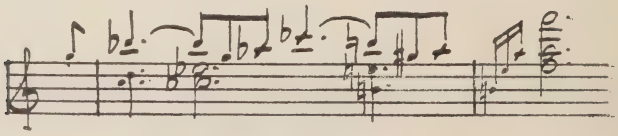
10) Пятая соната, op. 53, стр. 19:



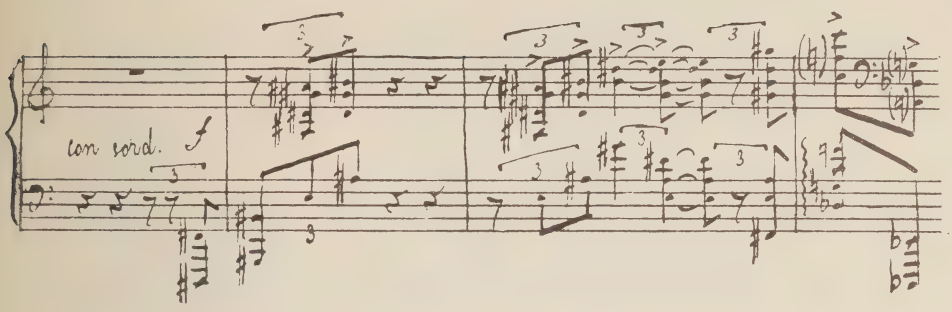
11) „Поэма экстаза“, op. 54, стр. 71 партитуры, партія первой скрипки:



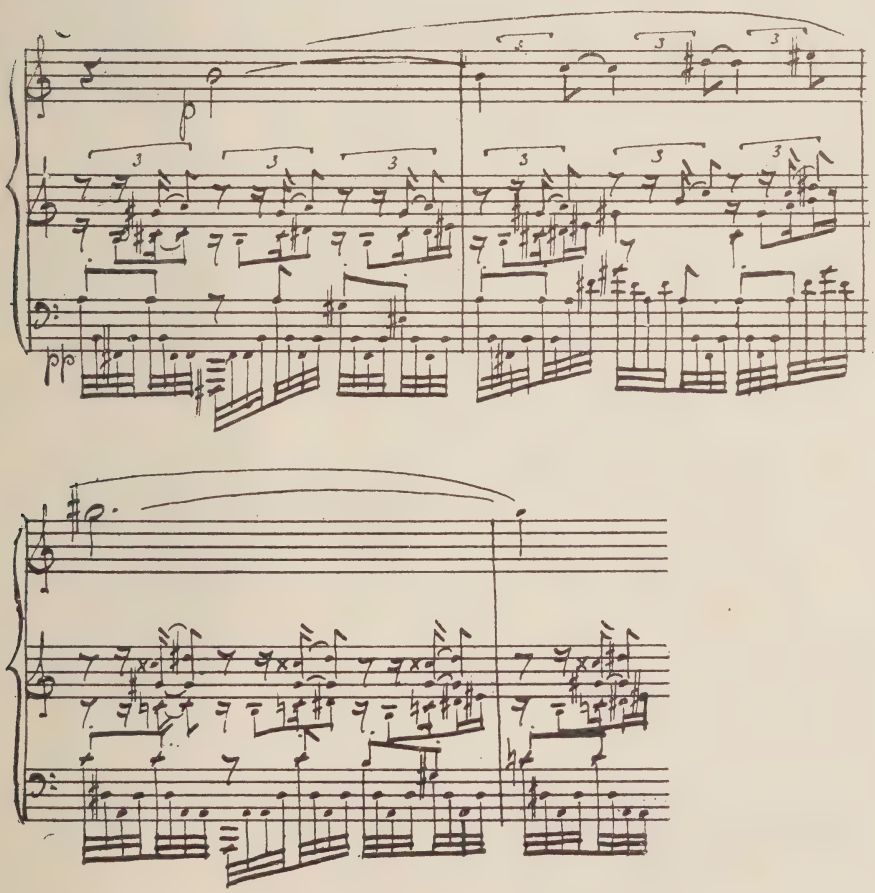
12) „Desir“, op. 57, № 1:



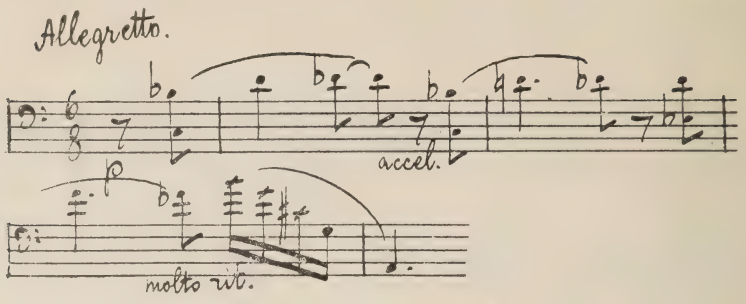
13; „Прометей“, ор. 60, стр. 5 партитуры, партія рояля:



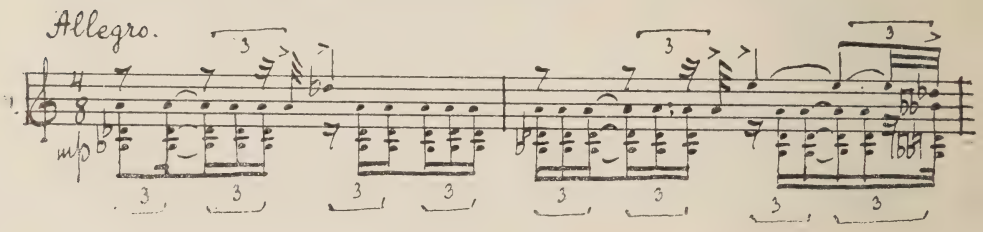
14) Шестая соната, ор. 62, стр. 16:



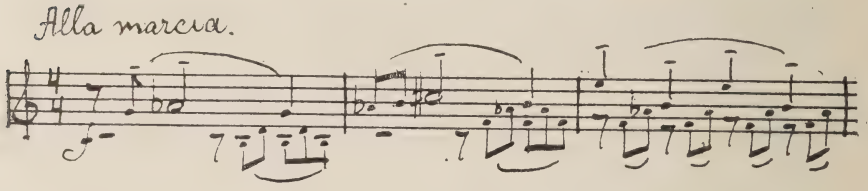
15) „Masque“, op. 63, № 1:



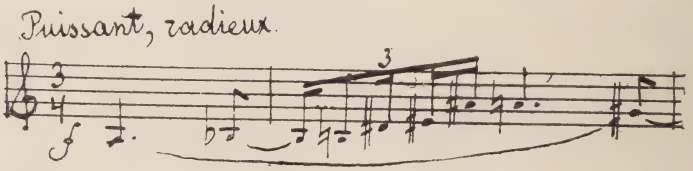
16) начало „Седьмой сонаты“, op. 64:



17) Девятая соната, op. 68, стр 13:

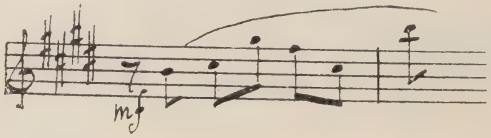


18) Десятая соната, op. 70, стр. 11.

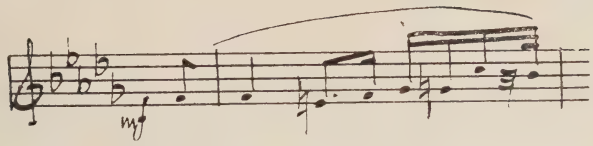


Вотъ—другая тема, общая для:

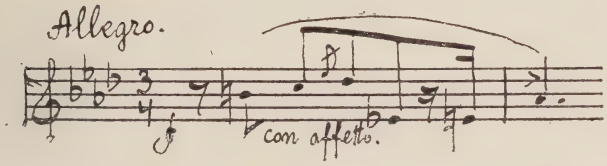
19) начало прелюдіи E-dur, op. 15, № 1:



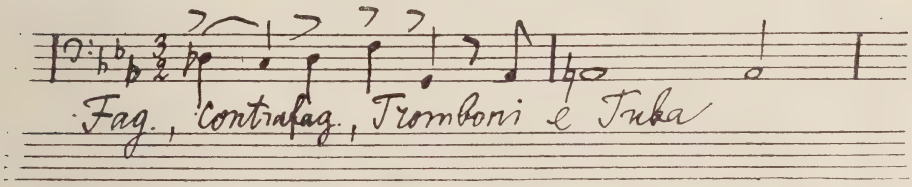
2) начало полонеза, ор. 21:



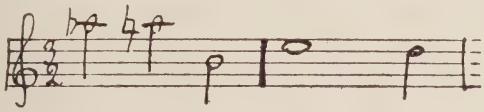
3) начало мазурки f-moll, ор. 25, № 1:



4) „Божественная поэма“, ор. 43, начальная главная тема:

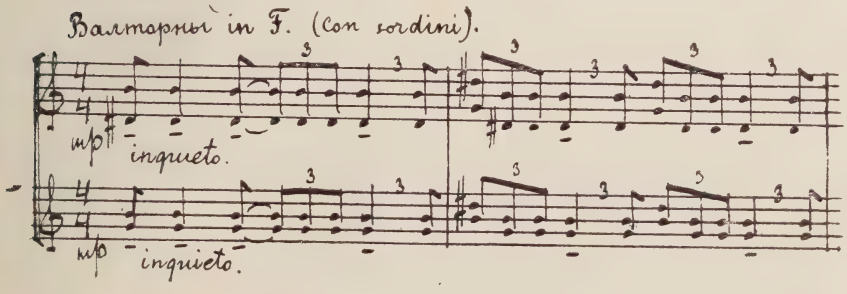


5) „Божественная поэма“, окончаніе уже приведенной другой главной темы, стр. 202 партитуры, партія гобоя:



Знаменитыя фанфары „Поэмы экстаза“ отразились на фанфарахъ седьмой (ор. 64) и девятой (ор 68) сонатъ:

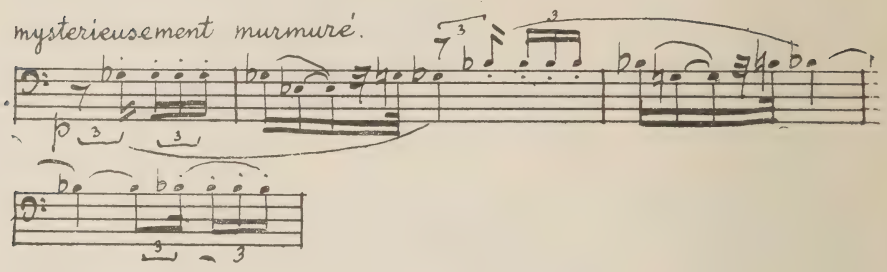
1) „Поэма экстаза“, стр. 15 партитуры, партія валторнъ:



2) начало „Седьмой сонаты“:

Примѣръ приведенъ на стр. 16.

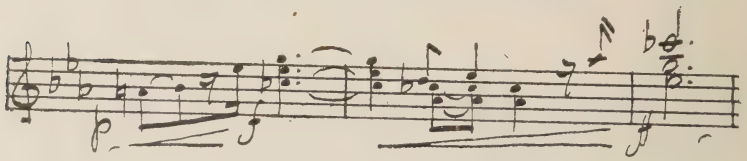
3) „Девятая соната“:



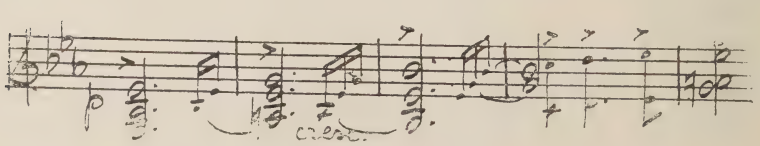
Обращаю вниманіе также на сходство нѣкоторыхъ мѣстъ и пріемовъ второй симфоніи (ор. 29) и „Божественной поэмы“.

Приведу примѣры:

1) вторая симфонія, стр. 15 четырехручного клавира:

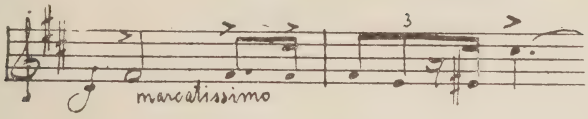


2) „Божественная поэма“, стр. 12 четырехручнаго клавира:

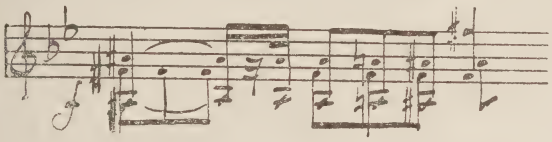


Тематическія воспоминанія связываютъ у Скрябина произведенія, близкія по опусу:

1) Поэма D-dur, op. 32, № 2:



2) Трагическая поэма, op. 34 4-ая страница:



Чѣмъ объяснить стремленіе Скрябина къ тематическому единству? Чѣмъ объяснить, что единая тематическая нить идетъ, у него, отъ опуса 30-го (четвертая соната) чуть-ли не до послѣдней пьесы? Что три грандіозныхъ произведенія: „Божественная поэма", „Поэма экстаза" и „Прометей" имѣютъ одну изъ главныхъ темъ, почти совершенно общую? Что этотъ любимый скрябинскій мотивъ переходитъ изъ мазурки въ поэму, изъ поэмы въ прелюдію, изъ послѣдней - въ симфонію?

Я говорилъ уже, что маленькими пьесами Скрябинъ подготовлялъ свои большія произведенія—и, слѣдовательно, наблюдаемая, здѣсь, общность мотивовъ объясняется желаніемъ перейти отъ эскизовъ къ полотну большой картины. Но что сказать про тематическую общность, соединяющую два или три большихъ произведенія?

Здѣсь уже должно видѣть желаніе музыкальнаго синтеза, попытки „искусства изъ одного слитка", чтобы цѣльное, ясное и сжатое оно было послушнымъ орудіемъ для задуманныхъ цѣлей. Пожалуй, можно говорить объ одномъ громадномъ лейтмотивѣ, напоминающемъ аналогичныя стремленія Вагнера, съ тою только разницею, что Вагнеромъ управляла не идея „Божественной игры", а идея искупленія.

Я, уже предыдущими строками, хотѣлъ подчеркнуть, что сходство мотивовъ у Скрябина,— вовсе не случайное, а осознанное. Припоминаю, что однажды, когда я сказалъ Александру Николаевичу о подготовкѣ тематическаго матеріала «Божественной поэмы" предыдущими мазуркой, сонатой и т. д.,—*онъ вполнѣ согласился со мною*: наличность сходства приходила и ему самому въ голову...

Тематическая цѣльность невольно заставляетъ поставить вопросъ о цѣльности художественной. Другими словами: есть-ли у Скрябина единая, цѣльная, философски-эстетическая программа? Въ дальнѣйшемъ изложеніи мы увидимъ, что она есть,

но замѣчательнѣе всего, что эту свою программу А. Н. афишируетъ крайне рѣдко, предоставляя ее вывести намъ самимъ, изъ разбросанныхъ намековъ.

Этимъ я подошелъ къ трудному вопросу: программный-ли предъ нами композиторъ? На это приходится отвѣтить отрицательно.

Любимая скрябинская идея „міровой игры“ развивается уже въ третьей симфоніи („Божественной поэмѣ“) а между тѣмъ никакой программы къ послѣдней не приложено. Есть лишь самыя общія опредѣленія частей: „Luttes“, „Voluptés“, „Jeu divin“. И когда нужна была настоящая программа, то концертныя учрежденія обращались къ родственнику композитора—г. Б. Шлецеру.

Съ „Поэмой экстаза“—исторія почти та же, съ тою разницей, что если программа не приложена къ партитурѣ, то все же ея стихотворный текстъ изданъ отдѣльно въ Женевѣ (въ 1906 году).

Партитура „Прометея“ не имѣетъ программы—и объясненія которыя вы найдете обыкновенно въ программахъ, приводятся по традиціи, идущей, быть можетъ, отъ самого композитора...

Изъ того, что Скрябинъ вообще крайне скупъ на программу, а публика очень жадна на нее, можно вывести, насколько важны *названія* скрябинскихъ пьесъ и указанія ихъ *оттѣнковъ*. Композиторъ самъ сознаетъ это, и, кажется, нѣтъ автора, который давалъ-бы такое ихъ изобиліе!

Терминологія скрябинскихъ оттѣнковъ выраженія.

Обозначеній оттѣнковъ у Скрябина такъ много, какъ, пожалуй ни у кого другого (даже у Шопена, какъ извѣстно, очень ихъ любившаго!). Ихъ изобиліемъ онъ, какъ будто, пытается восполнить отсутствіе программы. Съ другой стороны, скрябинскіе оттѣнки, иногда даже не правильно опредѣляющіе характеръ даннаго мѣста, важны въ томъ отношеніи, что въ ихъ разстановкѣ и въ ихъ градаціяхъ сказалась *степень увлеченія* композитора своею творческою идеею. Наконецъ, въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ, мы видимъ у Скрябина попытки, *замѣнить оттѣнкомъ выраженія самъ темпъ* (напр., вмѣсто темпа—„Languido“), что, конечно, указываетъ на важную роль, какую у него играютъ эти оттѣнки выраженія.

Оригинальность обозначенія оттѣнковъ появляется приблизительно съ ор. 30 (съ четвертой сонаты), гдѣ, правда, еще нѣтъ французскихъ обозначеній (которыя, впослѣдствіи, такъ полюбятся нашему композитору), но гдѣ итальянскимъ языкомъ выражено нѣчто оригинальное (focosamente, giobilosa). Затѣмъ, мы встрѣтимъ: con fiducia (ор. 32), ardito, bellicoso (ор. 33), irato, fiero (въ „Трагической поэмѣ“, ор. 36).

Первыя французскія обозначенія появляются въ „Божественной поэмѣ“ (ор. 43), гдѣ ихъ особенно много, но гдѣ, однако, удержана и старая итальянская терминологія оттѣнковъ. Такой параллелизмъ итальянскаго съ французскимъ у Скрябина особенно частъ: почему композиторъ не ограничился однимъ языкомъ, а въ одной и той-же пьесѣ давалъ двуязычіе терминовъ? Мнѣ кажется,

потому, что двуязычіе продиктовано моментомъ экстаза, и взяты, именно, термины, которые первые пришли (безъ особеннаго выбора) на память. Да Скрябинъ могъ, наконецъ, нарочно сопоставить два языка, какъ-бы бравируя этой несистематичностью и какъ бы говоря: „Все это неважно въ сравненіи съ тѣмъ пламенемъ, который меня пожираетъ!“ И, кромѣ того: „Экстазъ сжигаетъ меня, я тороплюсь и ловлю все, что приходитъ на память!“

Французскими словами подчеркнуты, въ „Божественной поэмѣ“, оттѣнки экстаза Скрябина (de plus en plus audacieux, trimphant; joyeux essor; avec lassitude et langueur; monstrueux, terrifiant; voilé, brumeux, lumineux), чувственность его музыки (voluptueux; avec une ivresse debordante; sensuel, passionné, caressant), и, наконецъ, божественность или мистичность его настроеній (divin, mysterieux, élan sublime; Joie sublime, exstatique).

Другое дѣло, насколько удачно выбраны эти слова для обозначенія характера музыки. Иной разъ, они такъ быстро мѣняются, что показываютъ лишь экстатитескую взбудораженность автора и почти не отвѣчаютъ настроенію. Я не вижу, напримѣръ, большого соотвѣтствія между „mysterieux, romantique, legendaire“ („Божественная поэма“, стр. 18 партитуры) и музыкой.

Въ „Поэмѣ экстаза“, названій оттѣнковъ гораздо менѣе (наиболѣе оригинальны: trés parfumé; presque en delire), что нужно объяснить близостью настроеній этой пьесы къ „Божественной поэмѣ“: оттѣнки экстатическихъ настроеній уже опредѣлены раньше и Скрябинъ, здѣсь, или опускаетъ ихъ, или же только повторяетъ. Нѣсколько страницъ проходятъ безъ характернаго опредѣленія, что напоминаетъ очень бѣдную оттѣнками вторую симфонію (ор. 29).

Чѣмъ дальше идетъ скрябинское развитіе, тѣмъ болѣе французскими словами выражены, у него, контрасты между страшнымъ мистическимъ міромъ и чарующей чувственной дѣйствительностью. Въ шестой сонатѣ (ор. 62) есть: „souffle mystérieux“ „l'appel mysterieux“, „l'epouvante surgit“, „epanouissement des forces mysterieuses“. съ одной стороны, и „onde caressante“. „le rêve prend forme (clarté, douceur, puretè), „tout devient charme et douceur“, съ другой.

Въ седьмой сонатѣ (ор. 64), появляется „celeste volupté“, которая, вѣроятно, возбудила много недоумѣній. Въ десятой сонатѣ присоединится еще не менѣе странное: „volupté douloureuse“.

Названіе скрябинскихъ пьесъ.

Перехожу къ *названіямъ пьесъ*, у Скрябина. Помимо самыхъ распространенныхъ названій жанровъ (этюдъ, прелюдія, мазурка, соната, поэма, экспромптъ, вальсъ, ноктюрнъ, фантазія, концертъ, скерцо), у Скрябина имѣются, съ одной стороны, названія, гдѣ онъ чуть-ли не совпадаетъ съ са-

лономъ („Feuillet d'album", „Rêverie"), а съ другой — титулы, отвѣчающіе *только его міровоззрѣнію* („Fragilitè", „Poême ailé", „Danse languide". „Enigme", „Ironies", „Nuances", „Désir", „Caresse dansée", „Vers la flamme", „Guirlandes", „Flammes sombres"). Здѣсь, какъ видите, есть намеки и на его чувственный экстазъ, и на любимую имъ мистическую воздушность, и на діонисіевское облюбованіе танца, и на прометеевскую „мистерію огня".

Въ связи съ этимъ, я подымаю вопросъ: какъ распредѣлялъ Скрябинъ свой музыкальный матеріалъ между разными жанрами?

Вспомнимъ, какъ Бетховенъ *симфоніей* передавалъ міръ надзвѣздныхъ высокихъ идей, а въ *сонатахъ* отражалъ субъективныя переживанія, свою личную жизнь. Вспомнимъ, какъ Чайковскій, подобно Бетховену, отдавалъ свои самыя возвышенныя, религіозныя настроенія *симфоніи*, а въ *программныхъ* поэмахъ отражалъ личную тоску по женскому идеалу, оставляя для „сюитъ" окружавшій его повседневный бытъ.

Шесть главныхъ скрябинскихъ жанровъ.

Что же дѣлаетъ Скрябинъ съ *сонатой, симфоніей, поэмой, прелюдіей, этюдомъ, экспромптомъ?* Вотъ — шесть главныхъ жанровъ, оспаривающихъ у Скрябина свое вниманіе. Если сдѣлать выборъ еще изъ этой шестерки, то безспорно, мы имѣемъ двѣ главнѣйшихъ и, отчасти, противоположныхъ другъ другу группы: *симфонія—поэма и соната—прелюдія.*

Симфоніи и поэмы.

Я сказалъ бы, что какъ въ симфоніяхъ, такъ и въ поэмахъ стиль Скрябина *достигаетъ напряженной яркости.* Это— открытый, честный, сильный стиль „выразительной музыки quand même". Здѣсь, скрябинскій экстазъ справляетъ свои дивныя сатурналіи, здѣсь высшее выраженіе его личнаго, субъективнаго, разъяреннаго начала...

Въ скрябинскихъ поэмахъ и симфоніяхъ почти нѣтъ таинственныхъ, мистическихъ, потусторонних элементовъ, которые дадутъ себя знать въ сонатахъ и, отчасти, въ прелюдіяхъ. Міровой экстазъ, здѣсь, выраженъ въ мощныхъ, ликующихъ, радостныхъ звукахъ человѣка, сознавшаго силу своей личности.

Всматриваясь въ эволюцію Скрябина, не трудно видѣть, что, въ концѣ концовъ, поэма вытѣснитъ, у него, симфонію: послѣ того, какъ даже симфонія (третья) названа имъ поэмой, хотя бы и божественной,—онъ даетъ еще двѣ большія оркестровыя поэмы („Экстазъ" и „Прометей"). Не любопытно-ли разрѣшить вопросъ: почему это произошло?

Мнѣ кажется, что, отдавая должное симфоніи, Скрябинъ все-таки сомнѣвался въ раціональности этого жанра. Какая-то мстительность овладѣла имъ за тѣ муки, которыя причинилъ ему академизмъ формы.

Не говоритъ-ли онъ своею музыкой: „Хорошо, я дамъ вамъ симфоніи, но первую-же сдѣлаю изъ *шести* частей (вмѣсто традиціонныхъ четырехъ)! и прибавлю, въ финалѣ, еще хоръ; вторую—

надѣлю *пятью* частями, а въ третьей подчеркну слово „поэма“, не говоря уже о томъ, что здѣсь мною гигантски расширена сонатная форма (напр., въ первомъ allegro!); еще немного—и она выйдетъ изъ береговъ симфоническаго академизма. Я успокоюсь только тогда, когда *претворю симфонію въ одночастную поэму*“...

Стремленіе Скрябина къ пѣвучему Andante.

Главной причиной скрытой ненависти къ симфоніи явилось *стремленіе скрябинской натуры къ узаконенію пѣвучаго, широкаго и страстнаго „andante“*, котораго такъ просилъ его лироко-патетическій геній. Симфонія не подходила ему здѣсь, уже потому, что шла съ этимъ въ разрѣзъ, въ виду преобладанія въ ней быстрыхъ частей (Allegro).

И вотъ, нашъ композиторъ стремится свести на нѣтъ эти быстрыя части и увеличить число медленныхъ. Настоящихъ скерцо вы не найдете у него, есть лишь небольшое „vivace“-скерцино — въ той первой симфоніи, гдѣ цѣлыхъ два „lento“ (первая и третья части!) и одно: „andante-moderato“ (финалъ), слѣд., три медленныхъ части на три скорыхъ.

Во второй симфоніи—два „Andante“ (первая и третья часть), вмѣсто требуемаго одного. И наконецъ „Божественная поэма“ представляетъ изъ себя, несмотря на названія темповъ, въ сущности: *одно andante*, съ уклоненіями и прорѣзами въ сторону allegro.

Если въ первой части мы встрѣчаемъ еще извѣстную быстроту темпа, которая, однако, уже сдерживается широкими лирическими, грандіозными эпизодами,—то, послѣ дивнаго, тягучаго „Voluptés“, финалъ покажетъ намъ, за нѣкоторыми „быстрыми“ исключеніями, лирическую тягучесть, которая достигнетъ своего апогея въ его концѣ, гдѣ торжественный хоралъ еще разъ подчеркнетъ скрябинское стремленіе къ величавой медлительности.

Этотъ величавый стиль найдетъ себѣ наибольшій просторъ въ *свободной поэмѣ*, гдѣ не нужно думать объ обязательномъ „allegro“, и гдѣ послѣднее можно сравнить лишь съ рѣдкими набѣгами тучъ на голубое небо.

Культъ поэмы.

Я думаю, что *Скрябинъ мечталъ о вѣчномъ Andante* и результатомъ этой мечты явилось *узаконеніе поэмы*.

Что касается сонатъ, которыхъ Александръ Николаевичъ создалъ послѣ „Прометея“, то эти сонаты приблизились, своею одночастностью, къ типу поэмы. Кромѣ того, не нужно-ли видѣть въ ихъ небольшихъ „allegro“ не столько контрастъ къ главному тягучему мелосу, сколько *незначительную краску на общемъ фонѣ?*

Скрябинское стремленіе къ обращенію симфоніи въ поэму видно уже изъ того, что, не отказавшись, на первыхъ порахъ, отъ многочастности симфоніи, композиторъ стремится къ *безпрерывности* ея музыки. „Andante“ (1-ая часть) и „allegro“ (2-ая часть), съ одной стороны, и двѣ заключительныя части („Tempestoso“ и „Maestoso“), съ другой, идутъ, у него, во второй сим-

фоніи, безпрерывно, а въ третьей симфоніи совсѣмъ даже нѣтъ перерыва, хотя все же ясно чувствуются три части.

Этимъ постепеннымъ *расширеніемъ безпрерывности подготовленъ*, у Скрябина, *переходъ симфоніи въ поэму*

Вмѣсто соображеній формальной архитектоники, у него, теперь, на первомъ планѣ—поэтическая идея, отъ которой, главнымъ образомъ, зависитъ его форма.

И если Листъ черпалъ вдохновенія, для своихъ симфоническихъ поэмъ, въ различныхъ шедеврахъ поэзіи, живописи и скульптуры, то творческій духъ Скрябина обольщенъ лишь одною идеею: „экстазомъ Божественной игры", на которой я останавливаюсь въ другомъ отдѣлѣ настоящей монографіи.

Въ первыхъ двухъ скрябинскихъ симфоніяхъ, насъ поражаетъ мелкость формъ, болѣе даже мелкихъ, чѣмъ условныя формы вѣнскихъ классиковъ—и правы тѣ, кто находитъ, что гораздо шире и свободнѣе Скрябинъ развертывался, на первыхъ порахъ, въ своей фортепіанной музыкѣ. Третью симфонію нужно, прежде всего, разсматривать, какъ *протестъ* противъ мелкости формъ ея младшихъ сестеръ. Обычное свойство каждаго протеста: *чрезмѣрность*—отразилась и здѣсь. Формы этой (третьей) симфоніи кажутся циклопическими, въ сравненіи съ молекулями первой и второй...

Не доводитъ-ли эта циклопичность симфоническую форму do „nec plus ultra" и послѣдняя должна *непремѣнно* перейти въ поэму. Вѣрный единомышленникъ Листа, не могъ, здѣсь, не вспомнить объ авторѣ симфоническихъ поэмъ („Symphonische Dichtung"). Только имъ отброшено слово: „симфоническій" и прямо говорится: „поэма"!

Аналогія съ Листомъ продолжилась и въ томъ отношеніи, что въ скрябинской поэмѣ также начали искать (какъ и въ листовской!), во чтобы-то ни стало, *новыхъ формъ*. Каково будетъ удивленіе любого меломана, когда ему скажутъ, что „Поэма экстаза" представляетъ смѣсь сонатной формы (на-лицо разработка!) съ рондо, допускающимъ, какъ извѣстно, нѣсколько темъ. Каково его будетъ удивленіе, если ему скажутъ, далѣе, что такъ красиво звучащее названіе „Божественной поэмы" скрываетъ за собою сонатную форму (въ первой и третьей части), и форму рондо—въ средней („Voluptès").

Можетъ, конечно, показаться страннымъ, что Скрябинъ прибѣгалъ, въ „поэмахъ", (у него есть поэмы со свободной формой, напр. „Прометей", „Къ пламени", и т. п), къ тѣмъ-же формамъ, какъ и въ симфоніяхъ! Но вопросъ, вѣдь, идетъ не столько о сонатной формѣ или формѣ рондо, могущихъ удовлетворить любой поэтической идеѣ, сколько о *многочастности традиціонной симфоніи и о преобладаніи въ ней allegro надъ andante*.

Вотъ—тѣ схоластическія условія, которыя идутъ въ разрѣзъ съ требованіями свободной поэмы.

Конечно, если старинными формами (которыя, однако претворяются во что-то новое!) наполнены новыя „поэмы“, то онѣ налицо и въ первыхъ двухъ симфоніяхъ композитора. Симфоніи.

Вотъ—первая симфонія, op. 26, E-dur, созданная въ 1897—99 году и впервые исполненная 11 ноября 1900 г., въ Русскомъ симфоническомъ концертѣ.

Первая часть (Lento)—фантазія. Вторая часть (Allegro dramatico)—въ сонатной формѣ. Третья (Lento)—во второй формѣ рондо. Четвертая (Vivace)—скерцино. Пятая (Allegro)—смѣсь сонатной формы съ рондо. Финалъ—фантазія, съ примѣненіемъ фугеты.

Во второй симфоніи (c-moll; op 29), оконченной въ 1901 г. и исполненной впервые, 12 января 1902 г. въ Русскомъ симфоническомъ концертѣ, первая часть (Andante)—обычное вступленіе. Вторая часть (Allegro)—смѣсь сонатной формы съ рондо. Третья часть (Andante)—въ рондо второй формы. Четвертая часть (tempestoso)—скорѣе рондо. Финалъ (Maestoso)—въ сонатной формѣ.

Не позабуду и оркестроваго дебюта Скрябина: не самостоятельной пьесы „Rêverie“ (op. 24), скомпанованной во второй формѣ рондо.

Напрасно мы будемъ рисовать генія въ видѣ безконечнаго разнообразія: есть повторяемость въ симфоническихъ пріемахъ Скрябина. Весьма характерно, что „andante“ трехъ его симфоній, написаны въ тональности H-dur и съ непремѣнной имитаціей пѣнія птицъ (конечно, трелями и форшлагами, въ деревянныхъ духовыхъ инструментахъ). Затѣмъ, есть одни и тѣ же контрасты—при передачѣ восторженного „forte“ и успокоеннаго „piano“ (сравните, напр., страницу 21 четырехручнаго клавира второй симфоніи со страницею 15 клавира третьей).

Оставимъ эти придирки, чтобы сказать о болѣе важномъ: какъ развивалась, въ симфоніяхъ, индивидуальность Скрябина?

Сначала, чуть выглянула она на свѣтъ Божій въ пѣвучей партіи перваго allegro первой симфоніи, (предвѣщающей такую же партію въ первой части „Божественной поэмы“), въ разработкѣ темъ этого „allegro“, чтобы въ слѣдующемъ „*lento*“ впервые плѣнить насъ первою темою, полною скрябинской истомы, а въ торжественномъ финалѣ заставить предвкусить (въ нѣкоторыхъ эпизодахъ!) контрасты „Божественной поэмы“.

Затѣмъ, напомнила о себѣ первою темою перваго „allegro“ второй симфоніи, гдѣ мы уже почувствовали ароматъ „Божественной поэмы“, (сравните стр. 15 клавира 2-ой симфоніи съ 13-й стр. клавира 3-ей симфоніи), пропѣла себѣ *первый* гимнъ въ Andante (этой второй симфоніи), въ прекрасной темѣ, обѣщающей блаженства „Voluptés“.

На этомъ я останавливаюсь, ибо съ третьей симфоніи начнется настоящій Скрябинъ, котораго мы разбираемъ, идейно и музыкально, на другихъ страницахъ настоящаго труда.

Прежде чѣмъ перейти къ прелюдіямъ и сонатамъ, остановлюсь на этюдахъ и экспромптахъ, болѣе близкихъ къ поэмамъ, чѣмъ къ сонатамъ.

Этюды.

Этюдъ Скрябина (всего—25 этюдовъ) *это—пылкая фанфара его духа на фонѣ опредѣленнаго техническаго пассажа*. Это — его благородная бравада, техническая ракета, возвѣщающая о новооткрытыхъ музыкальныхъ мірахъ. Знаменитый dis-moll'ный этюдъ (№ 12 изъ ор. 8) также предсказалъ будущій скрябинскій экстазъ, какъ этюдъ fis-dur (№ 4 изъ ор. 42), намекнулъ на тематизмъ сосѣдней, по опусу, „Божественной поэмы". Я уже не говорю о томъ, что Скрябинъ прекрасно схватилъ манеру Шопена давать, въ технической рамкѣ этюда, настоящую поэму. Какъ у Шопена есть поэмы-этюды (этюды c-moll, As-dur, cis-moll), такъ и у Скрябина причислю къ нимъ: этюды dis-moll, b-moll и cis-moll (изъ ор. 8), Fis-dur и cis-moll (изъ ор. 42). Здѣсь уже—предпосылка поэмъ и симфоній.

Но даже и тогда, когда этюдъ является технической бравадой, онъ выражаетъ у Скрябина извѣстное новшество. Таковъ новый, по техникѣ, этюдъ ges-dur (на стоккато) изъ ор. 8 и таковы три этюда поздняго опуса (ор. 75), гдѣ даны этюды на квинты, септимы и ноны—родъ иллюстрацій новыхъ скрябинскихъ теорій *о диссонансахъ, какъ консонансахъ*.

Замѣчательно численное превосходство скрябинскихъ этюдовъ — бурныхъ, протестующихъ, пылкихъ надъ этюдами нѣжными, тихими, мечтательными. Такого этюда, какъ этюдъ As-dur Шопена, у Скрябина совсѣмъ нѣтъ. Среди рѣдкихъ нѣжныхъ этюдовъ Скрябина выдается упомянутый этюдъ Fis-dur (ор. 42).

Технически, скрябинскіе этюды распредѣлены такъ: этюды на легато тріолей (этюдъ cis-dur, ор. 8), на сексты (A-dur ор. 8) на октавы (gis moll, ор. 8), на стаккато, съ большими растяженіями (Des dur, ор. 8), на растяжные пассажи легато (Des-dur, ор. 42), на трель (Fis-dur, № 3 изъ ор. 42), на ломаный ритмъ (f-moll изъ ор. 42) и т. д.

Упомяну еще о техническихъ бравадахъ Скрябина, относящихся къ той же области этюда; такъ, у него есть прелюдія и ноктюрнъ для одной лѣвой руки (ор. 9), очевидно навѣянные техникой Рубинштейна, и трудный вальсъ для одной лѣвой руки (изданный въ Нью-Іоркѣ), о которомъ мнѣ разсказывалъ, съ добродушнымъ смѣхомъ, самъ авторъ.

Экспромпты.

„Экспромптовъ (impromptus)" у Скрябина—девять (ор. 2, 7, 10, 12 и 14). Замѣчательно, что на ор. 14 „экспромпты" обрываются и композиторъ болѣе уже не возвращается къ этой случайной формѣ, что жаль: Скрябинскій экспромптъ—чарующая тихая улыбка. особенно если вспомнить прелестный „экспромптъ" A dur (ор. 10). Экспромпты коротки, и напоминаютъ ноктюрны (b-moll ор. 12, № 2, и fis-moll, ор. 14, № 2). Ихъ тихое, идиллическое, настроеніе —

сравнительная рѣдкость у „мятежнаго“ Скрябина, но этимъ „Скрябинымъ-идилліей“ лишь подтверждена разностороннесть нашего художника, опровергающая ошибочное мнѣніе о немъ, какъ о постоянномъ экстатикѣ и позерѣ. Такую-же Скрябинскую идиллію мы отыщемъ и въ нѣкоторыхъ прелюдіяхъ, и въ знаменитыхъ симфоническихъ идилліяхъ съ щебетаніемъ птицъ (andante въ трехъ симфоніяхъ). Даже въ самой „Поэмѣ экстаза“ есть удивительно-спокойныя мѣста..

Перехожу къ скрябинской сферѣ, которую нѣкоторые почти не замѣчаютъ, изъ-за его другихъ, болѣе грандіозныхъ, произведеній, но которую необходимо охарактеризовать, въ виду ея большого значенія для пониманія А. Н: я говорю объ его „прелюдіяхъ“, громадной массѣ отточенныхъ миніатюръ. Одно уже число (90) показываетъ, какое большое вниманіе удѣлено нашимъ композиторомъ миніатюрнѣйшей формѣ. На первый взглядъ, такое поразительное количество объясняется, тѣмъ, что форма — мала и, слѣдовательно, такихъ произведеній можно написать (какъ будто!) великое множество... Прелюдіи.

На самомъ-же дѣлѣ, Скрябинъ принадлежитъ къ тѣмъ мастерамъ миніатюры, которые выбираютъ ее лишь потому, что *„у нихъ есть время говорить сжато“*, есть время втиснуть *въ безконечно-малую форму безконечно-большое содержаніе.* Но Скрябинъ не былъ-бы Скрябинымъ, если бы придалъ всякой прелюдіи, или миніатюрѣ абсолютное значеніе: прелюдія часто служитъ ему лишь эскизомъ для другихъ, болѣе грандіозныхъ цѣлей (объ этомъ я уже говорилъ). Въ этомъ отношеніи, онъ сильно расходится со своимъ другомъ, А. К. Лядовымъ, для котораго миніатюра нѣчто самодовлѣющее и законченное.

Скрябинъ можетъ стать, если захочетъ, на четверть часа, Лядовымъ, но прелюдія, иной разъ, служитъ ему лишь маскою, подъ которой скрывается ноктюрнъ, или даже цѣлая поэма.

Какъ распредѣлены прелюдіи Скрябина? Въ началѣ, онъ раздѣлялъ „предразсудокъ“ великаго Шопена, согласно которому нужно прелюдировать во всѣхъ 24 тональностяхъ, въ подтвержденіе незыблемости темперированнаго или приравненнаго строя. Шопенъ написалъ свой опусъ 28 (изъ 24 прелюдій) и Скрябинъ имѣетъ такой-же опусъ (ор. 11), хотя въ его время уже не находилось лицъ, полемизировавшихъ съ идеей фортепіанной темпераціи: Скрябинъ слѣдуетъ, здѣсь, за Шопеномъ автоматически, безъ ясной мотивировки. Самъ онъ, къ концу своей дѣятельности, даетъ „аккорды на призвукахъ“, которые докажутъ его ненависть къ темперированному строю...

Прелюдіи этого сборника (ор. 11) не выходятъ изъ прелюдійныхъ рамокъ. Это — маленькія пьески, которыя прежде всего, даютъ напомнить историческое назначеніе прелюдіи: пробу техники или строя инструмента. Историческая прелюдія вышла изъ нишъ величественныхъ храмовъ (органная прелюдія) и изъ рукъ

итальянскихъ лютнистовъ (свѣтская прелюдія). Скрябинъ вспоминаетъ и первое *), и второе **).

Но даже и въ этомъ условномъ сборникѣ (op. 11), есть болѣе самостоятельная и сильная прелюдія (b-moll, № 16).

Въ дальнѣйшихъ скрябинскихъ опусахъ, въ сборникъ входитъ уже гораздо меньше прелюдій: то—7, то—6, то—5, а то и менѣе. Наиболѣе распространены *сборники въ 4 прелюдіи* (op. 22, 31, 33, 37. 39, 48) Слѣдовательно, здѣсь, Скрябинъ теряетъ уже всякую связь съ пропагандой темперированнаго строя, требующей прелюдированія по всѣмъ 24 строямъ... Это разнообразіе чиселъ прелюдій, включенныхъ въ одинъ опусъ, указываетъ на то, что нашъ композиторъ часто смотрѣлъ на свои прелюдіи, какъ на случайный матеріалъ для будущаго распредѣленія „ad libitum". Матеріалъ случайный—не по значенію, а по отдѣлкѣ!

Эскизность большинства прелюдій не подлежитъ сомнѣнію: многія изъ нихъ являлись, дѣйствительно, прелюдіями къ большимъ шедеврамъ. Опусъ, слѣдовательно, являлся Скрябину родомъ папки, куда складывались эти эскизы и наброски.

Скрябинская прелюдія—универсальна. Она является и микрокосмомъ его плановъ, намѣреній и осуществленій: однимъ словомъ, микрокосмомъ его музыки. Ея роль - выведеніе за скобки обширнѣйшаго матеріала,

Она сжата, какъ важная телеграмма, какъ грозное „motto", передъ которымъ останавливаются съ благоговѣніемъ, или даже со страхомъ. Авторскую мысль она обрѣзаетъ, какъ гильотина, и вы спрашиваете: гдѣ-же остальное? Не сходитъ-ли она и за поэму (прелюдія fis-moll изъ op. 15), и за этюдъ (прелюдія d-moll изъ op. 17) и за ноктюрнъ (прелюдія H-dur изъ op. 16)?

Наконецъ, она умѣетъ быть просто милой прелюдіей, безъ особеннаго назначенія, проносящейся, какъ вихрь. Она можетъ, наоборотъ, выразить протестъ (прелюдія b-moll, op. 11), философское раздумье (прелюдія B-dur. op. 35, № 2), безконечную грацію. Она можетъ быть страстна, какъ скрябинская поэма, также трудна, какъ скрябинскій этюдъ, также глубока, какъ скрябинская соната

Она-все: она связываетъ скрябинскіе жанры, улавливая въ ихъ частностяхъ общую авторскую мысль. Она—block-note Скрябина, но и его краткій синтезъ, его маленькая каѳедра, съ которой говорятъ, наскоро, рѣчь толпѣ.

И замѣчательно: изъ всѣхъ скрябинскихъ жанровъ, *наиболѣе она* слѣдуетъ за скрябинской сонатой въ выявленіи мистическаго новатора послѣднихъ лѣтъ.

Вслушайтесь въ прелюдію a-moll (op. 51, № 2) и вы скажете, что скрябинскій мистицизмъ уже начался и потусторонній міръ манитъ нашего художника ..

---

*) Прелюдія cis—moll, op. 11, № 10.
**) Прелюдія G—dur, op. 13, № 3.

Здѣсь, именно, передана жуткость зловѣщая тишина поскольку, вообще, тишина можетъ быть передана музыкой.

Здѣсь—совсѣмъ другіе акценты. Здѣсь, нѣтъ обычной скрябинской страстности, которая замѣнена этой новой открывшейся таинственной глубиною...

Тихіе, сдержанные аккорды, но въ нихъ скрыта таинственная мощь.

Такія же настроенія переданы: прелюдіей C-dur изъ ор. 67 (№ 1) и прелюдіями opus'a 74 (№№ 2, 4 и 5). Замѣчательно, что послѣднимъ произведеніемъ Скрябина является, именно мистическая прелюдія (ор. 74, № 5).

Прежде чѣмъ покинуть прелюдіи, эти перлы скрябинскаго творчества, я задамъ вопросъ: какъ понять, въ цѣломъ, эти скрябинскіе „афоризмы"? Ницше, вѣдь, объяснялъ свой афористическій послѣдній стиль необходимостью, въ виду нервной болѣзни, набрасывать на бумагѣ лишь клочки мыслей.

Такой необходимости у Скрябина не было - и его афоризмъ является или прелюдированіемъ, или конспектомъ грандіозныхъ произведеній, или-же подготовленіемъ къ нимъ. Скрябинская прелюдія, въ большинствѣ случаевъ,—блестящій намекъ на то, что существуетъ, а не на то, что могло бы существовать (какъ у Ницше).

Да въ концѣ концовъ, Скрябинъ добился самостоятельнаго значенія прелюдіи, какъ небольшой поэмы, идя здѣсь по стопамъ своего любимаго Шопена и отказался отъ привычки Баха разсматривать прелюдію, какъ вступленіе къ фугѣ.

Перехожу къ сонатамъ—тому міру, который, напримѣръ, въ творчествѣ Бетховена, имѣетъ громадное значеніе, но который не удостоивался большого вниманія со стороны русскихъ композиторовъ (совсѣмъ нѣтъ сонатъ у Глинки, Даргомыжскаго, Сѣрова, Кюи, Р.-Корсакова, Мусоргскаго, Бородина, Лядова). Итакъ, можно сказать, что интимная соната, разцвѣтъ которой принадлежитъ вѣнской классической школѣ (Клементи, Моцартъ, Гайднъ, Бетховенъ), не расцвѣла у насъ, а это нужно объяснить нашимъ тяготѣніемъ къ непрерывному и цѣльному выраженію чувства (отсюда—наши оперы и симфоническія поэмы), чему нѣсколько противорѣчитъ трехъ—или даже четырехчастная форма сонаты. Сонаты.

Мы увидимъ сейчасъ, что, слѣдуя этому природному русскому влеченію, Скрябинъ сожметъ содержаніе сонаты въ одну часть. Но прежде всего опредѣлю хронологическія даты его десяти сонатъ, пользуясь указаніями г. Гунста, въ его трудѣ „Скрябинъ и его творчество": первая, f-moll, ор. 6, (1892), вторая, gis-moll, ор 19 (1892—1896); третья, fis moll, ор. 23 (1897); четвертая Fis-dur, ор. 30 (1903); пятая, ор. 53 (1908): шестая, ор. 62 (1911—12); седьмая, ор. 64 (1911); восьмая, ор. 66 (1913); девятая, ор. 68 (1913); десятая, ор. 70 (1913).

Въ какой-же мѣрѣ въ Скрябинѣ сказывается упомянутая антинѣмецкая несонатность русскихъ композиторовъ? Въ томъ же сжатіи содержанія на одну часть, о которомъ я только что говорилъ. Давъ, именно одну четырехчастную сонату (третья), одну, трехчастную (первая), двѣ двухчастныхъ (вторая и четвертая) Скрябинъ компануетъ всѣ свои остальныя шесть сонатъ (5—10) въ одночастной формѣ. Думать, что здѣсь онъ просто слѣдуетъ Листу (одна соната) приходится тѣмъ менѣе, что въ листовской сонатѣ чувствуется, все-таки, нѣсколько частей, идущихъ лишь непрерывно, тогда какъ у Скрябина слышится именно одна часть, снабженная лишь контрастомъ крайне нѣжнаго съ чѣмъ-то властнымъ и повелительнымъ. Въ этомъ контрастѣ и находятся элементы, которые дѣлаютъ скрябинскую сонату именно сонатой. Ярко выраженными контрастами отличаются сонаты Скрябина отъ другихъ его жанровъ, напримѣръ, поэмъ (гораздо болѣе однотонныхъ).

Итакъ, одночастность является кардинальнымъ вопросомъ для Скрябина: въ пятой сонатѣ, онъ устанавливаетъ эту форму не случайно, а разъ навсегда. Это, вѣдь, единственный способъ соединить его стремленіе къ цѣльности съ упомянутыми контрастами.

Совсѣмъ другое мы видимъ, напримѣръ, у Бетховена чередующаго двухчастную сонату съ трехъ-или четырехчастной, смотря по тому, какъ продиктуетъ ему минута.

Разъ ужъ заговорено о великомъ вѣнскомъ маэстро, то нужно дать окончательное сравненіе его со Скрябинымъ. Оба царятъ въ сонатѣ, но въ чемъ разница?

Скрябинъ и Бетховенъ.

Бетховену удалось, конечно, сильнѣе развернуться въ области, которой онъ посвятилъ тридцать восемь произведеній. Скрябинъ написалъ въ четыре раза менѣе сонатъ и это нужно принять во вниманіе... Затѣмъ, если, съ одной стороны, сонатный Скрябинъ однообразнѣе Бетховена (по большей сжатости настроеній), то съ другой,—разнообразнѣе. Субъективность его первыхъ сонатъ постепенно переходитъ (начиная съ пятой сонаты) въ космическій мистицизмъ послѣднихъ; отбрасываются индивидуальныя рамки и личность претворяется въ мистическомъ космосѣ, тогда какъ, для Бетховена, соната остается постояннымъ дневникомъ личныхъ переживаній. Несомнѣнно, что послѣдній бетховенскій стиль является амальгамой разнородныхъ элементовъ: строгихъ формъ фуги, канона и народныхъ, уличныхъ пѣсенокъ (Gassenhauer-Lied); богослуженіе какой-то новой религіи и проказы арлекина; итальянская кантилена и безконечная мелодія. Стиль-же послѣднихъ сонатъ Скрябина страшно суженъ, что вызвано необычайностью новыхъ настроеній. Зато, эти настроенія выражены съ такою силою, которая едва ли кому доступна...

Въ общемъ-же, сонаты Скрябина связаны съ бетховенскими одной и той-же мощностью творческихъ желаній, одной и той-же дерзостью выполненія, однимъ и тѣмъ же устремленіемъ въ высь

однимъ и тѣмъ-же предвидѣніемъ грядущаго искусства. Я подошелъ, именно, къ выраженнымъ здѣсь скрябинскимъ реформамъ. Всего менѣе меня поражаетъ три нотныхъ стана появившихся въ 6-ой сонатѣ: Листъ, Черепнинъ и другіе уже пріучили насъ къ этому. Крупнѣе исчезновеніе (со 2-ой сонаты) повторенія экспозиціи (въ сонатной формѣ), которое такъ любилъ великій Шопенъ. Еще болѣе значительнымъ является прекращеніе, съ шестой сонаты, ключевыхъ знаковъ, чѣмъ соната ставится внѣ тональности, внѣ тональнаго закона Наиболѣе важны: объявленіе сонаты въ мистико-космическомъ кругѣ и связанныя съ этимъ гармоническія новшества Александра Николаевича.

О какихъ-то лейтмотивахъ Скрябина, появившихся впервые въ 4-ой сонатѣ, говорятъ нѣкоторые его комментаторы; выражаютъ они, будто-бы „желаніе" и „томленіе"! То, что ими сочтено за лейтмотивъ, есть, въ сущности, тематическое единство Скрябина, его стремленіе къ цѣльности, не только распространяющееся на сонату, но спаивающее многія сонаты другъ съ другомъ, а послѣднія—съ поэмами и симфоніями (что я уже показалъ въ другомъ мѣстѣ нотными примѣрами).

Лейтмотивовъ даже психологическихъ, у Скрябина нѣтъ: есть лишь упомянутый контрастъ мотивовъ настроеній: „нѣжности" и „повелительной суровости". Исторія сонатнаго Скрябина, есть лишь исторія того, какъ этотъ контрастъ постепенно выходитъ изъ сферы личнаго, субъективнаго и принимаетъ съ 5-ой сонаты мистическія формы. Нѣжность переходитъ въ „Volupté celeste" и „Volupté douloureuse" (собственные термины композитора!), а повелительность обращается въ заклинаніе скрытыхъ, мистическихъ силъ. Потусторонне, призрачно, мистично...

Голубой свѣтъ, и вдругъ красный! Елисейскія поля и вдругъ—адъ. *Соната, въ скрябинскихъ рукахъ, стала интимною бесѣдою съ духами:* Скрябинъ гипнотизируетъ мглу и изъ нея показываются образы („le rêve prend forme"—говоритъ онъ въ шестой сонатѣ). Точно Александръ Николаевичъ занимался спиритизмомъ и, въ концѣ концовъ, подъ его фиксаціей показывается давно-жданный образъ.

Прочтите Роденбаха, Сведенборга, Блаватскую—и вы поймете эти странныя сонаты, съ ихъ „appel mysterieux" и т. д.

Особенно интересно мистическое соединеніе двухъ крайнихъ элементовъ, нѣжнаго и суроваго, *въ кошмарномъ танцѣ*, гдѣ дивная мечта осквернена враждебными, темными силами (окончаніе въ послѣднихъ пяти сонатахъ!). На память приходитъ Заратустра (Ницше), съ егогимнами таинственному, страшному танцу.

Гармоніи скрябинскихъ сонатъ отличаются богатствомъ, разнообразіемъ и такими дерзновеніями, которыя идутъ дальше

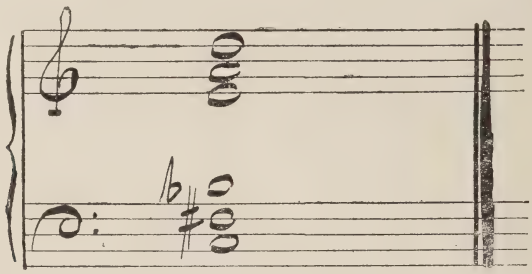
Гармоніи сонатъ и „Прометея".

---

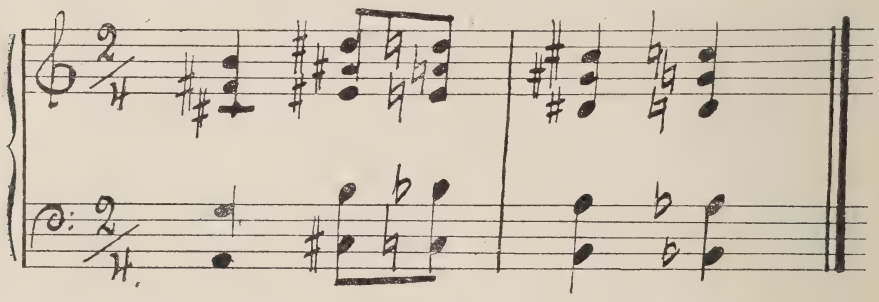
*) *Е. Гунстъ:* А. Н. Скрябинъ и его творчество. Москва, 1915, стр. 47 и др.

даже аккордовъ „Прометея“. Особенно эти дерзновенія замѣтны съ шестой сонаты, написанной послѣ „Прометея“. Въ основѣ ихъ лежитъ, такъ называемый, „прометеевскій аккордъ“, предполагающій гамму изъ обертоновъ натуральной гаммы.

Если расположите ихъ по квартамъ —получится аккордъ, который, въ основномъ видѣ, или въ безчисленныхъ варіантахъ, даетъ матеріалъ для образованія новыхъ скрябинскихъ гармоній и который разсматривается его авторомъ, какъ консонирующій:



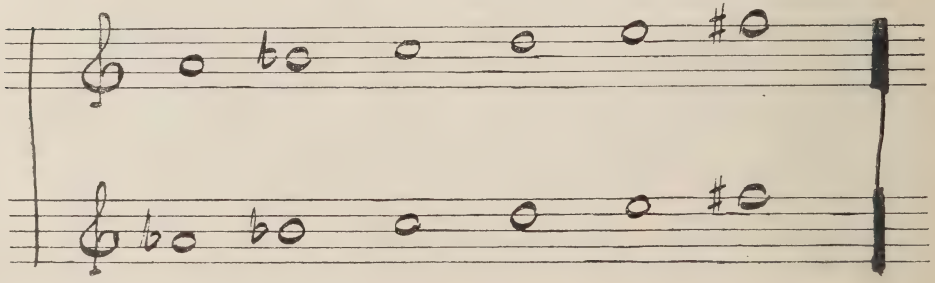
Что касается этого аккорда, то можно указать на интересное предчувствіе его на три года раньше, въ оперѣ „Бездна“ (1907) В. Ребикова:



Обращу еще вниманіе, насколько близка прометеевская гамма къ гаммѣ цѣлотонной:

Гамма „Прометея“:

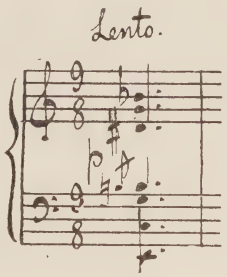
Цѣлотонная гамма.



„Прометеевскій“ аккордъ легко допускаетъ квартовое построеніе. Въ такомъ случаѣ, онъ можетъ даже хорошо звучать, особенно взятый въ arpeggio, но тѣ послѣдовательности изъ квартъ, къ которымъ прибѣгаетъ Скрябинъ, напр. въ 8-ой сонатѣ, звучатъ жестко и некрасиво.

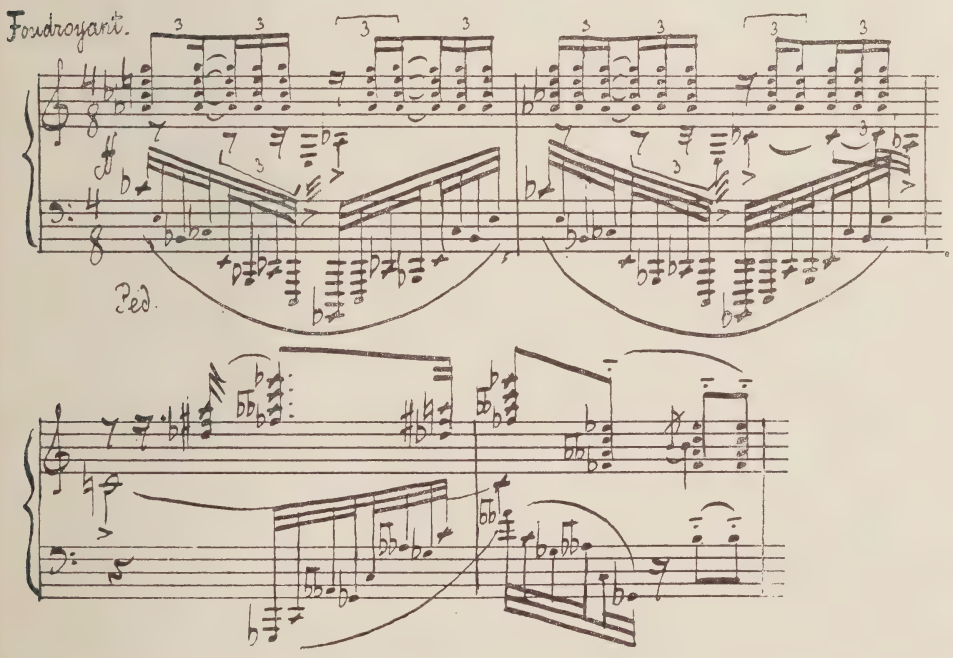
Къ нимъ, кажется, никогда не привыкнетъ нашъ слухъ' Совсѣмъ не то – съ аккордами, допускающими созвучіе ноты аккордовой и ея альтераціи. Они могутъ быть даже красивы:

„Восьмая соната“, начало:



Наиболѣе смѣлыя гармоніи употреблены Скрябинымъ тамъ, гдѣ переданъ мистическій ужасъ:

„Седьмая соната“, стр. 13:



Итакъ, послѣднія сонаты Скрябина болѣе дерзки, чѣмъ его поэмы, и особенно—симфоніи. Онѣ мистичнѣе по содержанію, воплощая собою послѣ-прометеевскій періодъ: личная страстность отходитъ на задній планъ, уступая мѣсто космической таинственности. Въ послѣднихъ своихъ сонатахъ, А. Н.—какой-то надземный, грустный, не солнечный. Напрасно пишетъ онъ „lumineux", „avec ravissement" и т. д. Можно сказать даже, что если существуетъ объективная скорбь, скорбь міра, то нашъ композиторъ выразилъ ее здѣсь...

Наиболѣе удачными въ художественно-музыкальномъ смыслѣ, а не по воплощенію тѣхъ или иныхъ принциповъ, можно счесть *третью сонату*, fis-moll, съ ея дивнымъ andante, еще шопеновскаго характера, и экстатическимъ финаломъ. *четвертую сонату* Fis-dur,съ ея сіяющимъ экстазомъ, *седьмую сонату*, съ ея трубными фанфарами, рѣзко-выраженной темой изъ „Экстаза" и несомнѣнной красотой, несмотря на чисто теоретическую тендендію, и, наконецъ, *девятую сонату*, съ ея мистической скрытностью, но и геніальнымъ чувствомъ мѣры.

Даже, если взять первую сонату (ор. 6), передъ нами—значительный художникъ съ намеками на индивидуальность, чего, напримѣръ, нельзя сказать про чисто-формальную первую сонату Шопена (ор. 4), у котораго, однако, есть двѣ геніальныхъ другихъ сонаты

Новыя гармоніи и мистицизмъ Скрябина.

Мнѣ остается рѣшить послѣдній вопросъ, прежде чѣмъ перейти къ другому отдѣлу: новыя-ли гармоніи привели Скрябина къ мистицизму, или наоборотъ, мистическія требованія заставили Александра Николаевича обратиться къ гармоническимъ дерзаніямъ? Происходило и то и другое, хотя съ перевѣсомъ въ пользу второго: безспорно, новые аккорды могли произвести жуткое впечатлѣніе на художника хотя, съ другой стороны, предположить, что мистическое мірососерцаніе послѣднихъ скрябинскихъ лѣтъ явилось результатомъ однихъ только звуковъ было-бы, для нашего композитора, слишкомъ мелкимъ: многое и переживалось имъ, большія переживанія личной жизни могли привести къ мистическимъ обрывамъ, да и, кромѣ того, ученія Ницше и Блаватской тоже производили на него большое впечатлѣніе. Я думаю, *онъ былъ уже готовымъ мистикомъ передъ первымъ своимъ новымъ аккордомъ.*

Послѣ того, какъ разсмотрѣны наиболѣе использованные Скрябинымъ жанры (симфонія, поэма, этюдъ, прелюдія, экспромптъ, соната), остается перейти къ жанрамъ, которые представлены, у него, одиночными, или немногочисленными произведеніями: *къ концерту и ему родственнымъ произведеніямъ, къ полонезу, вальсу, скерцо, ноктюрну, мазуркѣ* и, наконецъ, къ тѣмъ произведеніямъ, которыя, не примыкая къ опредѣленному типу, носятъ скрябинское оригинальное названіе.

Концертъ (ор. 20), allegro

Мы подошли къ скрябинскимъ произведеніямъ, играющимъ роль одиночекъ. Они не лежатъ, такъ сказать, на главномъ пути ком-

позитора, и о нихъ, какъ-то, не упоминаютъ, когда говорятъ объ его творчествѣ... А между тѣмъ, въ дѣлѣ его эволюціи эти „одиночки“ сыграли извѣстную роль, не говоря уже о значительномъ непосредственномъ ихъ музыкальномъ значеніи.

appassionato (op. 4), allegro de concert (op. 18) и фантазія (op. 28).

„Концертъ“ можно въ томъ отношеніи противопоставить другимъ пьесамъ той же группы, что своей идилличностью и относительно спокойнымъ тономъ онъ разнится отъ двухъ „allegro“ (op. 4 и op. 18) и „фантазіи“, выразившихъ другія, болѣе бурныя стороны скрябинской натуры...

Созданный въ 1896—97 гг. и впервые исполненный авторомъ въ 1898 году (концерты Рус. Муз. Общ. въ Петроградѣ), онъ доказалъ лишь глубокую преданность автора Шопену, особенно въ прелестномъ „andante“, съ темою изъ отроческаго періода Скрябина. Нѣкоторыя болѣе индивидуальныя черты замѣтны въ боковыхъ „*allegro*“, но, въ общемъ это—мелкій, арабесочный стиль, лишь съ рѣдкими проявленіями скрябинской широты.

Другое впечатлѣніе оставляютъ упомянутыя „allegro“ и „фантазія“. Ихъ связываетъ общій героическій, властный тонъ, выражающійся, здѣсь, сильнѣе, чѣмъ въ другихъ жанрахъ раннягоСкрябина.

Затѣмъ, не на лицо-ли, тутъ,—большая техника, съ широко расположенными пассажами и съ концертной тенденціей, которую тщетно искать въ прелюдахъ, экспромтахъ, мазуркахъ и тому подобныхъ пьесахъ ранняго Скрябина?

И наконецъ, изъ этого „бокового Скрябина“, родится авторъ „Voluptés“, съ ея широкими, чувственными кантиленами. Въ этомъ отношеніи очень важны вторыя, пѣвучія темы настоящихъ пьесъ, съ ихъ характерными скрябинскими: тягучестью (тяготѣніе къ вѣчному „andante“) и устремленіемъ. Особенно это относится къ фантазіи (h—moll), вторая тема которой – одно изъ лучшихъ скрябинскихъ вдохновеній.

Замѣчательна судьба этой пьесы, которую такъ рѣдко играютъ и которую самъ композиторъ все мечталъ передѣлать. Неровная, правда, и нецѣльная вещь, но—съ прорывами геніальности.

Что касается до „allegro appassionato“ (op. 4), то это, несомнѣнно, первое выраженіе бурныхъ наклонностей титанической души, *первый намекъ на настоящаго Скрябина*—въ такое время, когда еще нѣтъ ни первой сонаты (op. 6),ни этюдовъ op. 8.

Вообразите, что среди солнечнаго утра блеснула. вдругъ, молнія: не напоминаетъ ли ее это мятежное „allegro“, появившееся среди невинныхъ „мазурокъ“, сладкихъ“ экспромптовъ и „ноктюрновъ“ скрябинскаго начала...

Повидимому, создавая всѣ эти пьесы, нашъ композиторъ тоже подчинился геніальному Шопену, вспомнивъ объ его „фантазіи“ f—moll (op. 49), и объ „Allegro de concert“ (op. 46). Подобные „обломки“ не то концертовъ, не то сонатъ встрѣчаются, наконецъ, у Шумана...

Происхожденіе этихъ пьесъ біографы объясняютъ различно, очень часто справедливо указывая на ихъ фрагментарность (пред-

полагалось большое произведеніе, написана-же одна его часть). Но несомнѣнно одно, что упомянутая фантазія Шопена является вполнѣ самостоятельнымъ и, притомъ, геніальнымъ произведеніемъ, въ которомъ, какъ въ чудесномъ фокусѣ, отразились полярности шопеновской натуры (тихое благочестіе и страстный героизмъ).

Такого произведенія у Скрябина нѣтъ (фантазія h—moll не можетъ разсматриваться какъ таковое!) быть можетъ потому, что нашъ композиторъ, въ противоположность Шопену, точно опредѣлившему границы своего творчества, все рвался къ расширенію творческихъ горизонтовъ, какъ будто они уходили отъ него въ даль, не поддаваясь точной формулировкѣ.

Полонезъ. Наиболѣе одинокимъ является „полонезъ" (ор. 21)—произведеніе импозантное, но, вмѣсто блеска, дающее нагроможденность. Я слыхалъ его въ исполненіи самого автора, но піанисты избѣгаютъ его, быть можетъ, не безъ основанія.

Вообще, думаю, что Скрябинъ не былъ способенъ къ простому, обыкновенно— изящному, а не „кошмарному" танцу, къ тому танцовальному типу, который, напримѣръ, геніально представленъ Глинкою (польскіе танцы въ „Жизни за Царя") и Чайковскимъ (полонезъ и вальсъ въ «Евгеніи Онѣгинѣ"). Думать, что это модернизмъ продиктовалъ Александру Николаевичу „воздержаніе отъ танца" было-бы большой ошибкой: какіе, напримѣръ, чудесные вальсы съ новыми оттѣнками, далъ модернистъ Регеръ или же какъ прекрасно изображена русская пляска въ „Петрушкѣ" модерниста Стравинскаго. Рядомъ съ этими композиторами, Скрябинъ кажется — художникомъ, объявившимъ, подобно Вагнеру, войну обыденной танцовальной ритмикѣ.

Мазурки. Если полонезъ обрѣтается у Скрябина въ одиночествѣ, то у него—довольно много мазурокъ. Къ послѣднимъ обязывала его уже близость къ Шопену; мазурки встрѣчаются у Александра Николаевича, однако, и въ болѣе зрѣлыхъ опусахъ, когда уже намѣтился его самостоятельный стиль.

Приходится отдать предпочтеніе раннему опусу (10 мазурокъ, ор. 3), гдѣ есть прекрасные образцы „польскаго гротеска", рѣзко подчеркнутый ритмъ, *исключеніе* у Скрябина. Выдѣляю, въ этомъ направленіи, мазурки №№ 2 (fis-moll), 4 (E-dur), 6 (Cis-dur), 7 (e-moll), 9 (gis-moll).

Въ другихъ нумерахъ того-же опуса, скопированы болѣзненные шопеновскіе надломы мазурки посторонними, загадочными нотами. Въ послѣдней мазуркѣ скрябинскаго сборника имѣется загадочное „continuo" изъ „*do b*".

Неопредѣленность контуровъ почти ничего не оставляетъ, здѣсь, отъ самой мазурки. Если въ этомъ опусѣ преобладаетъ, все-таки, здоровый народный духъ, то въ ор. 26 (9 мазурокъ) мы слышимъ лишь модернистическую разслабленность: отъ „польскаго гротеска" не осталось и слѣда... Болѣе удачна четвертая мазурка (E-dur), но не въ польскомъ народномъ смыслѣ, а потому, что здѣсь даетъ себя знать скрябинскій патетизмъ.

Послѣдній разъ мазурки встрѣчаются у Скрябина въ ор. 40 (2 мазурки). Это—мало что говорящія пьесы.

Первыя мазурки возбудили надежды польскихъ народниковъ, но Скрябинъ не сдержалъ ихъ, доказавъ этимъ еще разъ, что его искусство мыслимо лишь внѣ народныхъ рамокъ, какъ выраженіе глубокой субъективности и величественной космогоніи.

Польскій элементъ представленъ въ Скрябинѣ, вообще, далеко не такъ сильно, какъ въ Чайковскомъ. Мягкость и ласковость его манеръ возбуждала, правда, представленіе о „скрытомъ полякѣ", да и страстность музы говорила о горячей крови чуть-ли не природнаго шляхтича, но въ его музыкѣ нѣтъ зигзаговъ польской мелодичности, которые мы находимъ въ концертахъ (фортепіанномъ, b—moll, и скрипичномъ), Чайковскаго.

Жанръ вальса представленъ, у Скрябина, двумя произведеніями: большимъ вальсомъ As-dur (ор. 38) и двухстраничнымъ quasi-valse (F-dur, ор. 47). На мой взглядъ, это - искусственный Скрябинъ, старающійся быть веселымъ... Вальсы.

Вальсы, безспорно, уступаютъ мазуркамъ Александра Николаевича. Гдѣ имъ до поэзіи шопеновскихъ вальсовъ!

Гдѣ, однако, легкіе жанры, на которыхъ могъ-бы отдохнуть, отъ своего экстаза, скрябинскій геній, какъ геній Чайковскаго отдыхалъ на вальсахъ? Этотъ вопросъ приходится рѣшить по отношенію къ Александру Николаевичу совершенно иначе, чѣмъ по отношенію къ Петру Ильичу. Скрябинъ былъ исключительной музыкальной натурой: значительныхъ пунктовъ остановки, или передышки, такихъ. напримѣръ, какими служили Чайковскому симфоническіе вальсы, у него—нѣтъ. Играй у него эту роль какой-нибудь танцовальный жанръ,—онъ включилъ-бы его въ свою симфонію, (какъ сдѣлалъ Чайковскій съ вальсомъ, а Бетховенъ—съ менуэтомъ) и тѣмъ поднялъ-бы его на идеальную высоту. Безъ остановки на легкихъ жанрахъ.

О скерцо (ор. 46) и трехъ раннихъ „ноктюрнахъ" Скрябина не стоитъ говорить: такъ они незначительны! Это—рамплиссажи скрябинскаго генія, которые сейчасъ-же забываются... Скерцо и ноктюрны.

Экцентричность скрябинскихъ названій появляется съ ор. 51, гдѣ мы встрѣчаемъ „Хрупкость" (Fragilité), „Окрыленную поэму" (Poëme ailé) и „Томный танецъ" (Danse languide). Дальнѣйшія подобныя названія будутъ опредѣлять мистическій скрябинскій танецъ, въ его болѣе свѣтлыхъ сторонахъ (кошмарныя его стороны изображены въ сонатахъ!): „Caresse dansée" (ор. 57, № 2), „Guirlandes" (ор. 73), или-же дразнить воображеніе загадочностью новыхъ образовъ: „Enigme" (ор. 52, № 2), „Ironies" (ор. 56, № 2), „Masque" и „Etrangeté" (ор. 63), а то напоминать о скрябинской преданности прометеевскому культу огня: „Vers la flamme" (ор. 72) и „Flammes sombres" (ор. 73, № 2). Экцентричныя названія пьесъ.

Интересный вопросъ: предполагаютъ-ли подобныя экцентричныя названія *новые жанры*, или просто свидѣтельствуютъ о возбужденности фантазіи композитора? Или еще: не подошли ли

бы эти названія къ нѣкоторымъ изъ прежнихъ прелюдій, этюдовъ и поэмъ Александра Николаевича?

Могу сдѣлать, прежде всего, гипотезу, что тутъ композиторъ могъ видѣть очертанія новыхъ жанровъ, которыя для насъ, слушателей, остались неуловимыми. Затѣмъ, эти эксцентричныя названія приходятся на послѣдній скрябинскій періодъ, когда композиторъ созналъ свои идеалы и захотѣлъ ихъ подчеркнуть болѣе рѣзкимъ и конкретнымъ названіемъ пьесъ. Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, чтобы нельзя было дать названіе „Vers la flamme" той или другой изъ прежнихъ поэмъ, или предпослать названіе „Enigme" какой-нибудь прежней прелюдіи.

Наконецъ, нужно помнить, что новыя названія, которыя появляются въ исторіи музыки, вовсе не исключаютъ использованныхъ формъ: такъ было, напримѣръ, съ „симфонической поэмой" Листа, иногда прибѣгающей къ формѣ „рондо". Другими словами, если та или другая скрябинская пьеса съ экцентричнымъ названіемъ напоминаетъ, по формѣ, прежнія прелюдіи или поэмы, то это вовсе не обязываетъ композитора назвать ее только прелюдіей или поэмой, а не придать еще новый конкретный ярлыкъ, указывающій на его новые идеалы.

О цательное отношеніе къ вокальной музыкѣ и къ тексту.

Переходя къ дальнѣйшему выясненію общихъ чертъ скрябинскаго творчества, долженъ указать на исключительно-инструментальный культъ Александра Николаевича и на отсутствіе, у него, показного націонализма, отчасти находящееся съ первымъ въ связи.

Мы не имѣемъ отъ Скрябина ни одного романса, ни одной аріи, ни одного самостоятельнаго хора, не говоря уже о томъ, что намъ не оставлено даже намековъ на оперу (хотя Скрябинъ, по свидѣтельству Л. Сабанѣева, начиналъ писать оперу!)

Чѣмъ объясняется такое пренебреженіе къ человѣческому голосу? Я долженъ тотчасъ же себя поправить, что это—пренебреженіе *не столько къ человѣческому голосу, сколько къ опредѣленному тексту*. Всего курьезнѣе, что ярый антагонистъ текста началъ свою симфоническую дѣятельность большой обмолвкой, для самого себя, *симфоніей* (*E-dur*) *съ хоромъ* въ финалѣ (на текстъ, прославляющій искусство).

Потомъ уже Александръ Николаевичъ не отклонялся въ область вокальнаго текста.

Прежде всего, такой поэтико-вокальный антагонизмъ былъ предрѣшенъ преобладаніемъ въ Скрябинѣ инструментальнаго виртуоза, прибавившаго рояль даже къ партитурѣ своего „Прометея". Повидимому, задумалъ онъ такъ же, т. е. чисто виртуозно, поступить и съ хоровыми голосами, которые въ „Прометеѣ" лишь интонируютъ, но не поютъ текста. Такихъ пріемовъ онъ, должно быть, держался бы и въ своей „Мистеріи", поскольку позволяютъ судить его предварительныя разъясненія.

Чѣмъ вызвано все это? Помимо инструментальнаго виртуоза въ Скрябинѣ говорилъ также художникъ, считавшій, что обыкно-

венный поэтическій текстъ слишкомъ ничтоженъ для высокихъ цѣлей, которыя композиторъ ставитъ себѣ. Въ отказѣ Скрябина отъ пользованія поэтическимъ текстомъ, я также хочу усмотрѣть *отказъ художника-реформатора отъ своего времени*—отказъ художника, который хочетъ, сначала, отстать отъ современниковъ, отстать отъ ихъ языка, текстовъ и понятій, отказаться отъ ихъ культуры чтобы затѣмъ очищеннымъ погрузиться въ созерцаніе новыхъ свѣтлыхъ образовъ.

Конечно, я оставляю открытымъ вопросъ: не есть-ли эта инструментальная исключительность Скрябина результатъ сомнѣній въ своихъ способностяхъ въ вокальной композиціи?

Такому предположенію противорѣчитъ то, что, повидимому, за вокальную композицію онъ даже не принимался, въ широкомъ смыслѣ; въ этомъ отношеніи Скрябинъ — удивительное исключеніе въ міровой литературѣ. Не знаемъ ли мы, что даже великій фортепіанный композиторъ Шопенъ написалъ рядъ романсовъ?!.

Отсутствіе народничества.

Этотъ инструментальный культъ привелъ къ тому, что Скрябинъ не могъ быть народникомъ и принужденъ былъ выразить свою славянскую и русскую особенность болѣе мягко и отвлеченно. Я прошу обратить вниманіе на любопытную связь, несомнѣнно, существующую между инструментальнымъ культомъ и космополитизмомъ. Что музыка—общечеловѣческій языкъ—даетъ себя знать въ инструментальномъ искусствѣ. Посудите сами: наиболѣе ярыми народниками были Глинка, Даргомыжскій, Сѣровъ, Мусоргскій, Корсаковъ, а тѣ, кто болѣе тяготѣлъ къ симфонической и, вообще, къ инструментальной музыкѣ (Балакиревъ, Чайковскій, Скрябинъ), остались почти внѣ этихъ народныхъ вліяній. Да и Шопенъ, который въ своихъ первыхъ композиціяхъ отражалъ Польшу, заговорилъ, за международнымъ роялемъ Парижа, общечеловѣческимъ языкомъ.

У Скрябина были еще другія причины не быть народникомъ: родился онъ въ городѣ (Москвѣ), а не въ деревнѣ (гдѣ родились Глинка, Мусоргскій, Корсаковъ), жилъ, почти всегда, городскою жизнью и только послѣдніе годы уѣзжалъ на лѣто въ деревню, большей-же частью проживалъ въ западно-европейскихъ центрахъ (долго жилъ въ Парижѣ и Брюсселѣ). Къ этому присоединилось тяготѣніе къ мистицизму, къ таинственному приподнятію вѣчной завѣсы. Правда, мы знаемъ и чисто русскаго музыкальнаго мистика (Мусоргскій), но у Александра Николаевича мистицизмъ выливался въ общечеловѣческія формы.

Скрябину попадало за это отсутствіе народности, какъ будто онъ не былъ Скрябинымъ, т. е. русскимъ, уже въ силу своего эмоціональнаго, экстатическаго творчества!

Страстность и стиль.

Нѣкоторые обрушивались на Скрябина и за его, яко-бы, чрезмѣрную страстность. Вотъ еще—скрябинская черта, о которой позволю себѣ распространиться.

Страстность! Какъ много можно услышать въ обществѣ разговоровъ о музыкальной страстности... Одни находятъ, что страстность дешевый видъ искусства, исключающій стиль, другіе, наоборотъ, думаютъ, что музыкальная красота непремѣнно соединена со страстностью. Ошибаются, однако, обѣ стороны. Противникамъ сильной страстности можно указать, что страстны: Чайковскій, Шопенъ, Шуманъ, Бетховенъ, Цезарь Франкъ, Листъ; чрезмѣрнымъ ея защитникамъ можно привести имена Моцарта, Брамса, Глинки, Корсакова, Мусоргскаго, гдѣ музыкальная красота и даже геніальность уживаются съ извѣстнымъ безстрастіемъ

Конечно, Скрябинъ страстнѣе и чувственнѣе Чайковскаго, (какъ ведущій свое происхожденіе отъ оргійнаго Листа), но нужно не судить его за страстность (вѣдь это —его стиль), а разобрать, насколько соединена она у него съ красотою, (которой у него въ изобиліи).—Разъ это соединеніе есть, то страстность мотивирована.

Чувственная религія въ искусствѣ Скрябина.

Она переходитъ у него въ чувственность? Такъ что жъ!

Нужно, вѣдь, разсмотрѣть, является-ли это результатомъ личной чувственности или-же результатомъ міровоззрѣнія. Какъ разъ второе и замѣчается у Скрябина: знавшіе его утверждаютъ, что это былъ сдержанный, въ нравственномъ отношеніи, человѣкъ и прекрасный семьянинъ, но его теоріи вдохновеннаго экстаза, творящаго, въ видѣ игры, новый міръ, нѣсколько напоминаютъ восточныя, религіозныя, очень чувственныя ученія.

Да, Скрябинъ искрененъ, правдивъ, смѣлъ въ своемъ творчествѣ, онъ обнажаетъ самые глубокіе тайники своей души и если открываются чувственные горизонты, то не будемъ фарисеями и примемъ эту чувственную эстетику, обожествляющую великіе моменты человѣческой жизни.

Въ связи съ этой чувственностью, у Скрябина, находится: стремленіе къ діэзнымъ, свѣтлымъ тональностямъ, примѣненіе крайняго хроматизма, изломанныя, трепещущія линіи мелоса, который точно извивается, дрожитъ и млѣетъ отъ страстнаго восторга...

Съ другой стороны, Скрябина не поняли-бы, примѣнивъ къ нему абсолютный чувственный критерій: вѣдь, чувственность можетъ принять у него скорбный (одно мѣсто въ 10-ой сонатѣ названо „Volupté douloureuse!“), или даже - небесный обликъ (одно мѣсто въ 7-ой сонатѣ названо „Volupté celeste“). Однако, сколько разъ встрѣчается у него „languide“ (названіе одной поэмы, указаніе главнаго настроенія 5-ой сонаты и т. д.), а выраженія, какъ „avec intense desir“, „passioné“, „sensuel“ и т. п., пестрятъ его партитуры.

Отсутствіе юмора.

Говорятъ: очень чувственные люди не знаютъ юмора, что оправдывается Скрябинымъ. Кажется, самый серьезный (но не

мрачный!) композиторъ передъ нами. Даже Вагнеръ и Чайковскій веселѣе Александра Николаевича: вспомните „Мейстерзингеры“ и „Черевички“. У Скрябина ничего подобнаго, ему никогда-бы не написать „Дѣтской“ и „Райка“ Мусоргскаго, „Юморесковъ“ Шумана.

Къ юмору онъ не имѣетъ никакого отношенія: его грандіозное искусство позабыло о немъ. Его два фортепіанные скерцо товорятъ о сарказмѣ, но не объ юморѣ. Въ симфоніяхъ и сонатахъ, *скерцо пропущено* („скерцино“ первой симфоніи не можетъ идти въ счетъ). Скрябинскій смѣхъ мы слышимъ, пожалуй, одинъ разъ: въ фортепіанной „Сатанинской поэмѣ“, но какой это злой смѣхъ! А между тѣмъ, въ жизни, улыбка почти не сходила съ его милаго лица... По крайней мѣрѣ, такимъ видѣли его въ обществѣ.

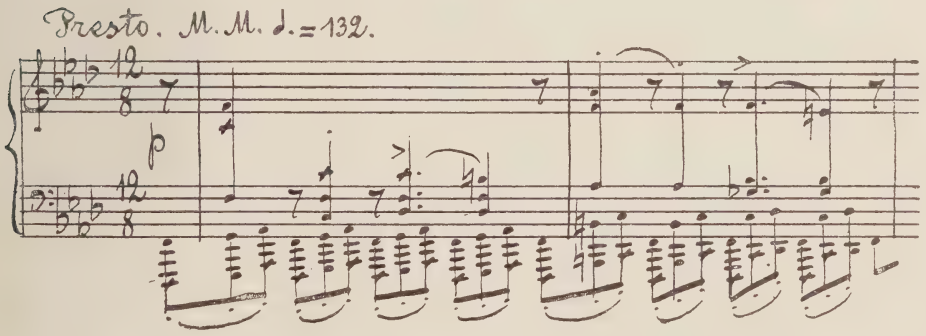
Переходя къ музыкальнымъ типамъ Скрябина и къ его композиторской техникѣ, я подчеркну разницу между ними. Техника есть чисто внѣшнее, даже случайное; типъ-же—одинъ изъ главныхъ элементовъ творческой души, нѣчто непреложное и самодовлѣющее. Музыкальные типы и техника Скрябина.

Изслѣдованіе о типахъ, присущихъ извѣстному художнику—вещь совершенно новая, но оно крайне важно для объясненія его искусства.

Такихъ основныхъ типовъ у Скрябина—нѣсколько: каждый изъ нихъ можно встрѣтить въ различныхъ жанрахъ:

1) Пылкое, безудержное „presto“, большей частью тріолями, часто синкопами (на фонѣ прорѣзывается мелодія): финалы четырехъ первыхъ сонатъ, прелюдія h-moll, и т. д.

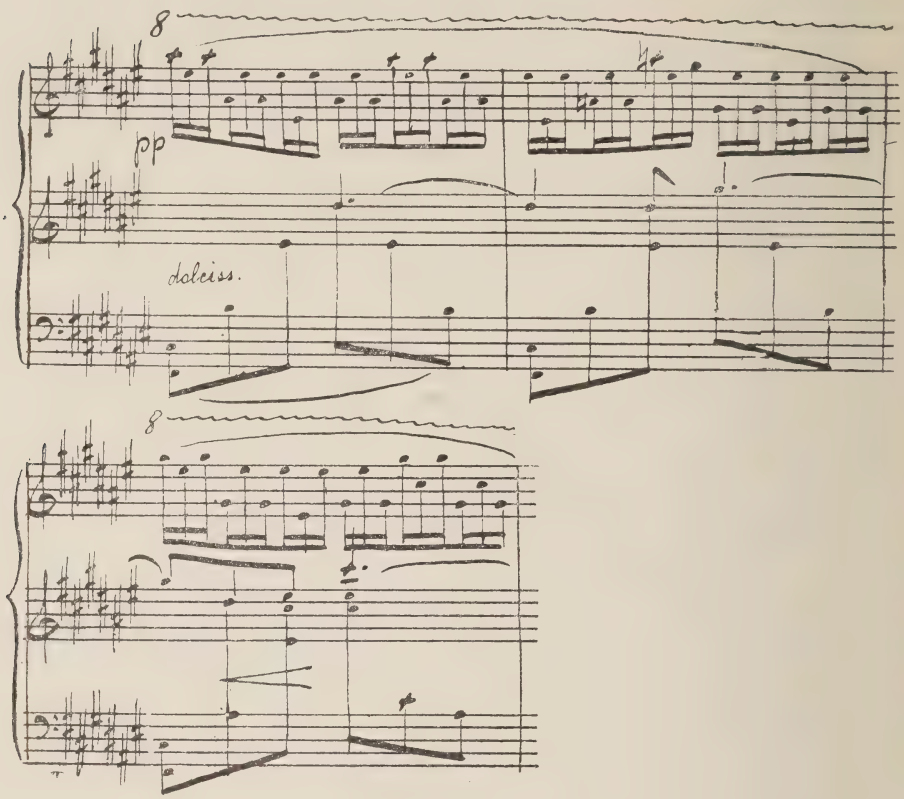
Финалъ (presto) первой сонаты, начало:



2) Тема въ среднемъ голосѣ подъ (или надъ) бордюромъ нѣжнѣйшей фигураціи: начало 2-ой сонаты, andante 3-ей; первая

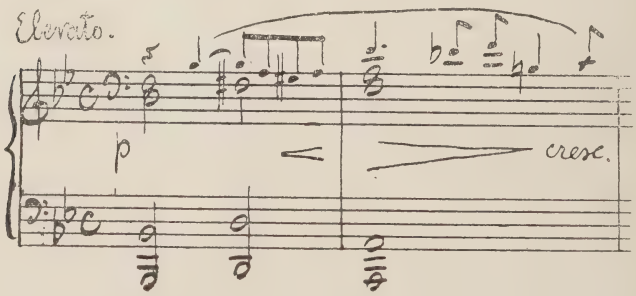
часть четвертой; въ andante трехъ симфоній, примѣшивается къ этому типу имитація щебетанія птицъ:

четвертая соната, стр. 5:



3) Рядъ медлительныхъ, важныхъ аккордовъ: на этомъ фонѣ возвышенный мелосъ, родъ философскаго раздумья:

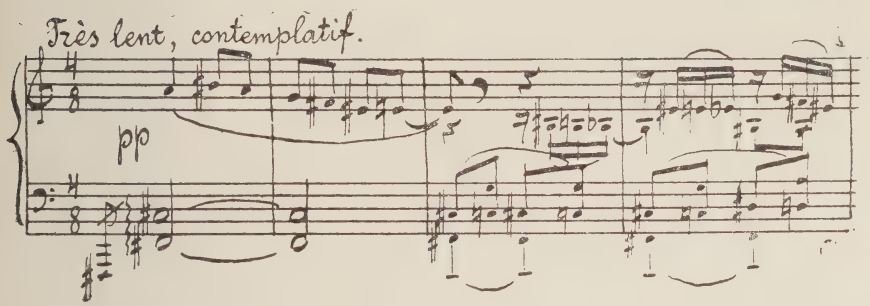
прелюдія B-dur, op. 35, № 2:



4) Родъ торжественнаго хорала, непремѣнно всѣмъ увеличеннымъ оркестромъ или всею звуковою мощью рояля: финалы 4-ой сонаты „Трагической поэмы“, „Божественной поэмы“, „Поэмы экстаза“. Здѣсь, Скрябинъ находился, несомнѣнно, подъ впечатлѣніемъ вагнеровской увертюры къ „Тангейзеру“.

5) Надземный, мистическій, недоговоренный стиль съ прорѣзами болѣе яркихъ молній: сонаты 9-ая и 10-ая, послѣднія прелюдіи:

прелюдія, ор. 74, № 2:



Скрябинская техника можетъ быть раздѣлена на фортепіанную и оркестровую. Относительно первой слѣдуетъ сдѣлать упрекъ Скрябину за часто неудобные пассажи, особенно, когда въ лѣвой рукѣ—октавы, чего не чуждъ и знаменитый этюдъ dis-moll (изъ ор. 8). Однообразіе тріолей въ аккомпаниментѣ (поэма D—dur изъ ор. 32, „Трагическая поэма“ и т. д.) тоже не принадлежитъ къ достоинствамъ скрябинской техники. Въ общемъ же, нельзя не назвать скрябинскій рояль звучнымъ.

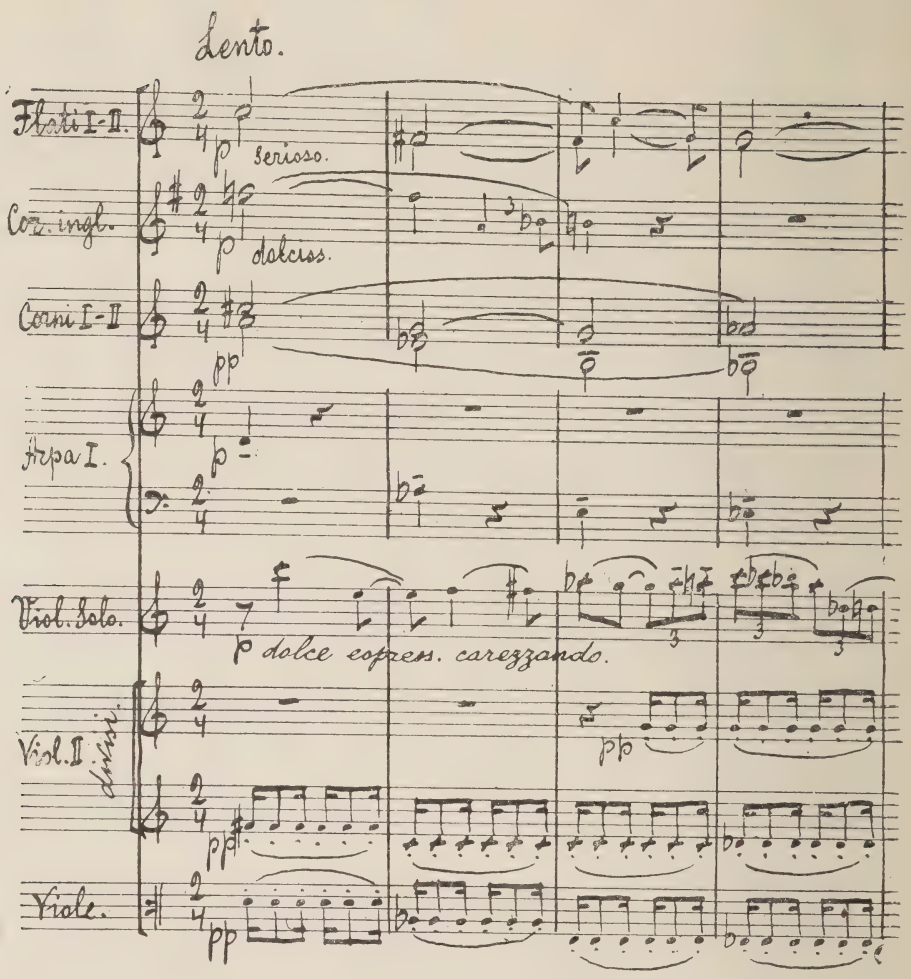
Скрябинъ любитъ аккорды съ широкимъ расположеніемъ, любитъ повторять пріемъ Шопена: въ пассажѣ пунктируются нѣкоторыя ноты, большей частью въ противодвиженіи, что можетъ дать хорошій контрапунктъ къ темѣ. Синкопы и капризные ритмы (квинтоли на тріоль и т. п.) поддерживаютъ разнообразіе фортепіанной скрябинской техники.

Въ своемъ новомъ и такомъ грандіозномъ оркестрѣ, композиторъ стремится ввести „звучность по четыре“, въ духовыхъ инструментахъ (4 флейты, 4 гобоя, 4 кларнета, 4 фагота, 2 × 4 = 8 валторны). Исключеніе—въ пользу трубъ (5).

Такой скрябинскій оркестръ имѣетъ всѣ шансы, чтобы удержаться, въ виду его большихъ удобствъ для гармоніи.

Этотъ оркестръ предполагаетъ также большое число „divisi“ („на три“, см. стр. 172 партитуры „Божественной поэмы“ и т. д.), что не мѣшаетъ облюбованію сольной скрипки (въ 1-ой и 2-ой части „Божественной поэмы“, въ „Поэмѣ экстаза“):

„Поэма экстаза“, стр. 12 (вся партитуры):



„Валторны съ сурдинами“, которыя тоже употребляются Скрябинымъ, насъ не удивятъ, въ виду ихъ сравнительной распространенности, а вотъ „валторны раструбами вверхъ“ (pavillon en l'air, въ „Поэмѣ экстаза“)—представляютъ болѣе рѣдкое явленіе въ оркестровой музыкѣ.

Особенностью скрябинской инструментовки является также то, что облюбованы крайнія ноты инструментовъ; напримѣръ, въ „Поэмѣ экстаза“, трубы доведены до „до“ третьей октавы, а вальторны—до „ми“ второй.

Прибавленіе свѣтового аппарата „Tastiera per luce“ (clavier à lumiere) къ оркестру („Прометей“) представляетъ тоже оригинальность скрябинской инструментовки.

Въ гармоническомъ отношеніи, у Скрябина, наблюдается стремленіе къ освобожденію отъ рабства кадансовъ, навязаннаго намъ нѣмецкими классиками: онъ любитъ растянуть кадансъ, передъ тѣмъ, какъ его бросить (прелюдія E-dur, изъ op. 37) или-же, позабывъ объ его деспотизмѣ, дать безконечную мелодію („Поэма экстаза“ и пр.).

Не понимаетъ ли онъ, что кадансъ есть условное историческое наслоеніе, тотъ архаизмъ, съ которымъ все менѣе приходится считаться? Кадансы отражали вліяніе эпохи, націи, мѣста.

Кадансъ передавалъ присѣданія народнаго и придворнаго танца, причудливые завитки стиля рококо, филистерскую умѣренность классической школы. Въ немъ отразилась консервативная боязнь новшествъ, та умѣренность, которую не могъ побороть даже геній Шумана.

Но постепенно теоріи Ницше и Шопенгауэра, говорившія о музыкѣ, какъ о волевомъ, стихійномъ, эмоціональномъ искусствѣ, объявили войну размѣренной, сухо-оформленной, кадансовой музыкѣ. И вотъ, Скрябинъ выражаетъ эти теоріи тѣмъ, что сводитъ къ минимуму все, мѣшающее эмоціональной, стихійной сущности музыки: онъ борется съ силою кадансовъ, задерживающихъ этотъ стихійный потокъ, и даетъ страстныя наростанія, отвѣчающія его духу экстаза.

Раздѣленіе на періоды.

Прежде чѣмъ перейти къ скрябинской идеологіи, я долженъ поставить вопросъ: удобно-ли раздѣлить скрябинское творчество на періоды?

Оглянемся на тѣхъ композиторовъ, къ которымъ впервые примѣнены эти періодическія подраздѣленія. Не можете ли вы сказать a priori, что періодичность и схема — начала чисто-нѣмецкія. И дѣйствительно, наиболѣе полная періодичность впервые примѣнена къ Бетховену нѣмецкими историками и критиками. Это, кажется, единственный композиторъ, исключая Вагнера, допустившій дѣленіе своего творчества на три періода.

Вагнеровскіе коментаторы тоже очень любятъ говорить о различныхъ періодахъ своего бога: періодѣ „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“, періодѣ „Тристана“ и „Мейстерзингеровъ“ и, наконецъ, періодѣ „Нибелунговъ“ и „Парсифаля“. Въ Россіи, нѣкоторые прилагали ту же, тройную, мѣрку къ Даргомыжскому, говоря о періодѣ „Эсмеральды“, періодѣ „Русалки“ и періодѣ „Каменнаго Гостя“.

Но сколько, въ сущности, композиторовъ осталось внѣ флага этихъ произвольныхъ дѣленій; слѣдуетъ ли однако, изъ того, что Шопена не дѣлили на періоды, а только говорили о Шопенѣ раннемъ и Шопенѣ зрѣломъ,—что великій полякъ ниже „трой-

ного“ Бетховена? Или что нашъ цѣльный Чайковскій уступаетъ тому или другому композитору съ тройной манерой?

Мнѣ всего менѣе хотѣлось-бы примѣнить нѣмецкую схематичность къ стихійному скрябинскому генію, но есть все-же извѣстная грань. позволяющая разбить великую дѣятельность если не на три части (какъ это дѣлаютъ г.г. Липаевъ и Гунстъ!), то на двѣ. Но прежде всего, какъ цѣленъ Скрябинъ, какъ мало поддается онъ всякимъ подраздѣленіямъ! Вѣдь, даже въ девятой сонатѣ звучитъ мотивъ изъ скрябинскаго музыкальнаго „дѣтства“ (изъ impromptu, op. 10), а прометеевскій аккордъ слышенъ въ намекѣ даже въ первыхъ опусахъ (въ вальсѣ op. 1) и. наконецъ, общими мотивами связаны, какъ послѣднія поэмы съ центральными („Божественной поэмой“ и „Поэмой экстаза“), такъ и эти — съ болѣе ранними произведеніями. *Мы видимъ, наконецъ, общую идеологію „Божественной поэмы“, „Поэмы экстаза“ и „Прометея“.*

За всѣмъ тѣмъ, не будетъ искусственнымъ раздѣлить замѣчательное творчество на двѣ части: Скрябинъ-личныхъ переживаній (оканчивается „Прометеемъ“) и Скрябинъ-мистикъ.

Вопросъ о продолжительности скрябинской „самостоятельности“ я оставлю здѣсь въ сторонѣ: пожалуй, тѣмъ самымъ будетъ избѣгнута ошибка лицъ, признавшихъ, что подражательный скрябинскій періодъ завершенъ третьей сонатой. Дѣло въ томъ, что отъ постороннихъ вліяній Скрябинъ не отдѣлывается даже въ „Божественной поэмѣ“, болѣе оригиналенъ онъ только въ своихъ послѣднихъ сонатахъ. Опять-таки говорить о полной самостоятельности „послѣдняго Скрябина“ значитъ сдѣлать ошибку, ибо рядомъ съ этими сонатами, мы слышимъ послѣднія поэмы, гдѣ настроенія родственны Листу.

Нужно, именно, различать *заимствованія, вліянія и родственность характера.*

Обвинить композиторовъ за эту родственность невозможно, а кто станетъ отрицать, напримѣръ, что Скрябинъ сильно родственнъ Листу?

Итакъ, въ тотъ періодъ, когда у него уже не было ни заимствованій, ни даже вліяній, Скрябинъ могъ проявлять настроенія, близкія къ другому родственному композитору. Отсюда слѣдуетъ, какъ неудобно брать исходнымъ критеріемъ самостоятельность или несамостоятельность композитора.

Напротивъ того, всякому, находящемуся au courant предмета, ясно, что „Прометей“ является переходомъ отъ „Скрябина личнаго трагизма и личной радости“ къ Скрябину мистическихъ восторговъ.

Мнѣ придется теперь выяснить идеологію Скрябина. Но прежде всего: какую у него вообще играетъ роль идейный или философскій элементъ?

И если мы видимъ, что оба періода сплочены у него идеей экстаза, то какихъ философскихъ настроеній является выразитель-

ницей послѣдняя, насколько оригиналенъ въ своей идеологіи А. Н. и не находится ли онъ подъ вліяніемъ экстатическихъ или діониссіевскихъ ученій Ницше, какъ отзвукъ польско-нѣмецкаго мыслителя, построившаго на экстазѣ свое художественное міровоззрѣніе?

Скрябинъ и Ницше.

Однажды, я предложилъ подобный вопросъ Александру Николаевичу. Всегда мягкій, онъ даже разсердился: оказывается, Ницше ему не былъ знакомъ, исключая лишь книги „Такъ говорилъ Заратустра". А. Н. пришелъ, по его словамъ, къ идеѣ экстаза путемъ собственныхъ переживаній...

Однако, будемъ объективны: изъ признанія композитора, что онъ не читалъ Ницше, нельзя вывести заключеніе, что послѣдній не вліялъ на него, хотя бы путемъ общихъ умственныхъ теченій, охватившихъ скрябинскую эпоху. Скрябинъ могъ безсознательно впитать въ себя великое вліяніе.

Прежде всего, есть нѣкоторое сходство въ идеалахъ: вѣдь, „міровой переворотъ или катаклазмъ", которымъ должна была заняться скрябинская мистерія и который предполагаетъ смѣну нашей расы на другую, лучшую, напоминаетъ ницшевскій „великій полдень", предполагающій смѣну человѣка на могучаго „сверхчеловѣка". Въ ненависти къ современной „культурѣ" и въ желаніи лучшихъ, болѣе сильныхъ людей, Ницше и Скрябинъ, пожалуй, совсѣмъ сходились.

Развѣ этотъ отрывокъ изъ книги „Такъ говорилъ Заратустра", говорящій о зрѣлости настоящаго міра для переворота или катаклазма, не напоминаетъ желаніе Скрябина (въ „Мистеріи") исчерпать нашу расу для перехода въ слѣдующую фазу мірового развитія: „Ты, старый колоколъ, ты, сладкозвучная лира! Всѣ скорби разрывали сердце тебѣ, скорбь отца, скорбь дѣдовъ, скорбь прадѣдовъ; рѣчь твоя стала зрѣлой—зрѣлой, подобно золотой осени и полдню, подобно моему сердцу отшельника,—теперь говоришь ты: міръ самъ созрѣлъ, лоза зарумянилась. Теперь хочетъ онъ умереть, умереть отъ счастья. О, высшіе люди, чувствуете ли вы запахъ? Тайно поднимается запахъ, благоуханіе, запахъ вѣчности, запахъ золотистаго вина, потемнѣвшаго и блаженно-краснаго отъ стараго счастья, отъ опьянѣлаго счастья смерти, отъ счастья полуночи, которое поетъ: міръ—глубина, глубь эта дню едва видна!" („Такъ говорилъ Заратустра", стр. 285 перевода Г. Антоновского).

Нашего композитора сближаютъ съ великимъ мыслителемъ еще: война съ мелкими людьми и „большое дерзновеніе". Не могу допустить, чтобы утонченный и глубокій Скрябинъ могъ нравиться обыденнымъ людямъ современной эпохи. Его искусство, лишенное доступныхъ, танцовальныхъ и вокальныхъ элементовъ, говоритъ цѣлымъ эпохамъ, а не современной толпѣ, если исключить выдающихся людей (что Скрябинымъ наша публика теперь увлекается, ничего не говоритъ противъ моего положенія: это

увлеченіе поверхностно!). Подъ Ницшевскимъ злымъ обращеніемъ къ „маленькимъ людямъ“ могъ подписаться и Скрябинъ.

„Вы все мельчаете, вы, маленькіе люди! Вы распадаетесь на крошки, вы, любители довольства! Вы погибнете еще отъ множества вашихъ маленькихъ добродѣтелей, отъ множества вашихъ мелкихъ упущеній, отъ вашего постояннаго маленькаго смиренія! Вы слишкомъ щадите, слишкомъ уступаете: такова почва, на которой произрастаете вы! Но чтобъ дерево стало большимъ, для этого должно оно обвить крѣпкія скалы крѣпкими корнями!“ („Такъ говорилъ Заратустра“, стр. 149).

„Безконечно малыхъ“ людей нашъ композиторъ дразнилъ „великимъ дерзновеніемъ“. Подобно тому, какъ Ницше ломалъ старыя скрижали нравственности и государства, такъ и Скрябинъ предпринялъ перестройку цѣнностей, только въ музыкальной области, блеснувъ такими гармоніями, такою дерзостью тематическихъ сопоставленій, о которыхъ раньше и не мечтали: „Эту свободу и это небо-спокойствіе поставилъ я, какъ лазурный колоколъ, надъ всѣми вещами, когда я училъ, что надъ нами и черезъ нихъ никакая „вѣчная воля“ не хочетъ. *„Это дерзновеніе и это безуміе поставилъ я на мѣсто той воли“*,—вотъ слова Заратустры, подъ которыми опять какъ бы видна подпись Скрябина.

Для Скрябина, заглядывавшаго въ космическія бездны, можно отыскать motto изъ Ницше: „Кто смотритъ въ бездну, но глазами орла, кто хватаетъ бездну когтями орла, лишь въ томъ есть мужество!“ („Такъ говорилъ Заратустра“, стр. 255).

Идея божественной игры (въ искусствѣ и въ космосѣ), которою живо скрябинское искусство, въ сущности, не далека отъ „танца всѣхъ вещей“, котораго такъ хочетъ Заратустра, а проповѣдь Скрябина объ „отсутствіи конечныхъ цѣлей“, его ателеогичность (см. текстъ „Поэмы экстаза“, 1906 г., Женева),—совсѣмъ въ ницшевскомъ вкусѣ. Ницше говоритъ: „Надъ всѣми вещами стоитъ небо-случай, небо-невинность, небо-дерзновеніе. Случай это—самая древняя аристократія міра, ее возвратилъ я всѣмъ вещамъ, *я избавилъ ихъ отъ подчиненія цѣли!*“. („Такъ говорилъ Заратустра“, стр. 143).

А Скрябинъ ему вторитъ: *„Забывая о цѣли любимыхъ стремленій,* духъ отдается игрѣ опьяненій“ („Текстъ поэмы экстаза“, стр. 10).

Я вспоминаю Ницше, когда Скрябинъ увлекаетъ меня послѣдними мистическими сонатами, гдѣ *такъ тихо и такъ жутко* говорится о новыхъ откровеніяхъ. Что-то скрытное загадочное, что то преступно-ужасное узнается изъ этихъ страницъ—невольно вспоминаются слова Заратустры: „Величайшія событія—это не наши самые шумные, а наши самые тихіе часы“ („Такъ говорилъ Заратустра“, стр. 113) или: „самыя тихія слова—тѣ, что приносятъ бурю. Мысли, приходящія, какъ голубь, управляютъ міромъ!“ (Ibid., стр. 127).

Культъ радости, равно какъ танца, сближаетъ опять разсматриваемыхъ замѣчательныхъ людей. Что касается танца, то здѣсь я имѣю въ виду, конечно, не мазурки и не вальсы Скрябина, а „*космическій танецъ*“, попытки котораго видны уже въ различныхъ фортепіанныхъ: „danse languide“ и т. д. и который особенно ярко представленъ въ послѣднихъ четырехъ сонатахъ. Онѣ, вѣдь, оканчиваются страннымъ „танцемъ“, которому комментаторы не даромъ придаютъ характеръ космическаго ужаса. Здѣсь, вспоминаются ницшевскія „танцующія звѣзды“. Но ошибочно думать, что лишь кошмаръ, столкновеніе космическихъ силъ, исчерпываетъ послѣдній танецъ Скрябина: нѣтъ, его тянетъ, („Guirlandes“), и къ граціознымъ танцующимъ образамъ *новаго типа.*

А въ общемъ онъ можетъ подписаться подъ изреченіями Заратустры:

1) „Я повѣрилъ бы только въ такого бога, который умѣлъ бы танцовать“ (стр. 31).

2) „Не бросайте пляски, милыя дѣвушки! Къ вамъ подошелъ не противникъ игръ, со злымъ взглядомъ, не врагъ дѣвушекъ. Ходатай бога я передъ дьяволомъ, а онъ—духъ тяжести. Какъ бы могъ я, вы, быстроногія, быть врагомъ божественныхъ танцевъ? Или женскихъ ножекъ съ красивыми пальцами?» (стр. 92).

3) „Только въ пляскѣ умѣю я говорить символами о самыхъ высокихъ вещахъ“ (стр. 96).

4) „И пусть будетъ потерянъ для насъ тотъ день, когда ни разу не плясали мы“ (стр. 185).

5) „Кто приближается къ цѣли своей, тотъ танцуетъ“ (стр. 261).

6) „Заратустра—танцоръ, Заратустра легкій, машущій крыльями, готовый летѣть, манящій всѣхъ, птицъ проворнѣй, божественно-легкій“ (стр. 262).

Изъ міровоззрѣнія, соединеннаго съ танцемъ (не имѣющимъ, впрочемъ, ничего общаго съ танцами современности), не трудно вывести, что Скрябина сближаетъ съ Ницше и „радость жизни“. Его радостное утвержденіе человѣческаго „я“ въ Космосѣ напоминаетъ Заратустру. Дивный пѣвецъ мажорныхъ, хроматическихъ, сладострастныхъ настроеній такъ заканчиваетъ текстъ къ „Поэмѣ экстаза“: „И огласилась вселенная *радостнымъ* крикомъ: я—есмь“, а Заратустра говоритъ:

1) „Съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ люди, человѣкъ слишкомъ мало радовался: лишь это, братья мои, нашъ первородный грѣхъ“ (стр. 74).

2) „Жизнь есть источникъ радости“ (стр. 82).

3) „Скорбь міра—это глубина, но радость глубже, чѣмъ она. Жизнь гонитъ скорби тѣнь, а радость рвется въ вѣчный день“ (стр. 201).

Я не могу не привести отрывка письма ко мнѣ Александра Николаевича: „Для меня—самое большое удовлетвореніе—доставить радость“ (письмо безъ даты отъ весны 1909 года).

Прочитывая страницы ницшевской книги о страстности и сладострастіи, — опять думаю о Скрябинѣ. Какъ ошибочно полагаютъ нѣкоторые, что передъ ними—два необыкновенныхъ эротомана. На этотъ счетъ Ницше не допускаетъ никакихъ сомнѣній:

1) „Я люблю лѣсъ. Въ городахъ трудно жить: тамъ слишкомъ много страстныхъ людей“ (стр. 43).

2) „Еще не научилось его познаніе улыбаться и жить безъ зависти: еще не стихъ потокъ его страстей въ красотѣ“ (стр. 101).

Въ связи съ этими цитатами, вспоминаю разсказы друзей Скрябина о томъ, что страстность творчества соединялось у него, въ послѣдніе годы, съ жизнью семейной и сдержанной.

Я назвалъ-бы Ницше и Скрябина *сладострастниками воображенія,* но не факта—и если ужъ нужно найти поэтическую защиту „Voluptés“, приведемъ слѣдующія строки Ницше: „Сладострастіе, для всѣхъ, носящихъ власяницу и презирающихъ тѣло, ихъ жало и столпъ, и „міръ“, проклятый у всѣхъ, мечтающихъ о другомъ мірѣ: ибо оно смѣется и издѣвается надъ всѣми учителями лжи. Сладострастіе для толпы—медленный огонь, на которомъ сгораетъ она; для всякаго червиваго дерева, для всѣхъ тряпокъ вонючихъ—готовая пылающая и клокочущая печь. Сладострастіе—для свободныхъ сердецъ—нѣчто невинное и свободное, счастье рая на землѣ, избытокъ благодарности всякаго будущаго настоящему. Сладострастіе: только для увядшаго – сладкій ядъ, но для тѣхъ, у кого воля льва, великое сердечное подкрѣпленіе и вино изъ винъ, благоговѣйно сбереженное“ (ib., стр. 164).

Что Скрябинъ хорошо изучилъ текстъ книги „Такъ говорилъ Заратустра“, которую, по его собственнымъ словамъ, прочелъ видно изъ многаго. Въ компанію съ собой онъ захватилъ одного изъ ницшевскихъ звѣрей: именно, змѣю, позабывъ объ орлѣ.

Если въ текстѣ „Поэмы экстаза“ вы встрѣтите; „змѣи, обвѣйте, душите и жальте!“ (стр. 11), „я наползу кищащимъ стадомъ змѣй и буду жалить и душить“ (стр. 14) „и стало жало змѣи лишь лобзаньемъ сжигающимъ“ (стр. 15), то знайте, что это—уже прямой отзвукъ выраженій Заратустры: объ укусѣ змѣи (стр. 54). о змѣѣ, обвившейся вокругъ солнца (стр. 51), о счастьи „при видѣ гремучихъ змѣй“ (стр. 124), о ласкѣ чудовищъ (стр. 133), о символической змѣѣ во рту (стр. 137).

На этомъ сходство не останавливается. Когда, въ порывѣ экстаза, Скрябинъ играетъ, въ своемъ текстѣ, антитезами, называя страданіе—блаженствомъ, укусъ змѣи—восторгомъ, композиторъ-поэтъ повторяетъ стиль Заратустры: „Полночь—тотъ же полдень. Скорбь—та же радость, проклятіе—то же благословеніе, ночь—то же солнце—уходите! или вы научитесь: мудрецъ—тотъ же безумецъ!“ (стр. 287).

Конечно, свое *экстатическое* міровоззрѣніе Скрябинъ могъ бы почерпнуть лишь изъ ницшевской книги „Происхожденіе трагедіи“, но онъ ее не читалъ,—повѣримъ ему на слово.

Тогда, какая удивительная безсознательная гармонія настроеній! Ницше говоритъ объ искусствѣ Діониса, которое, въ противоположность пассивному искусству Аполлона, прежде всего активно въ наслажденіи и достигаетъ всей жизненной остроты его.

Въ своей мистеріи, Скрябинъ, какъ бы въ отвѣтъ на это, мечталъ сдѣлать слушателей исполнителями, но дѣло не столько въ этомъ, сколько въ томъ, что его искусство—неостывшій пламень души, *самъ творческій процессъ, изъ тайнаго ставшій вдругъ явнымъ,* діониссіевское *свершеніе*, линія восхожденія, линія нагоранія, родъ творческой муки. Отсюда—непомѣрная острота диссонансовъ, судорожность ритмики, вздымающіяся волны мелоса. Скрябинское искусство не столько выливается въ законченныя формы, сколько бушуетъ бурнымъ потокомъ, для котораго форма—лишь камень, обрызганный пѣною волны.

Конечно, не въ названіи дѣло и, не напиши Ницше своего „Происхожденія трагедіи", Скрябинъ все равно далъ бы упорство своего чисто-славянскаго экстаза. Но Ницше все таки вліялъ на него и своимъ общимъ міровоззрѣніемъ, и красотою поэтическихъ образовъ своего Заратустры.

Философскія идеи Скрябина въ отношеніи къ музыкальной новизнѣ.

Чтобы лучше понять Скрябина, слѣдуетъ выяснить: идеологія-ли побудила Скрябина къ музыкальной новизнѣ или, наоборотъ, эта новизна внушила композитору хотя бы нѣкоторыя изъ поэтическихъ мыслей?

Признать послѣднее, значитъ признать полуслучайность скрябинскаго міровоззрѣнія, да и къ этому нѣтъ данныхъ: мы замѣчаемъ, что главная скрябинская идея „божественной игры искусства" представлена уже въ хорѣ первой симфоніи, стиль которой не имѣетъ ничего общаго съ новаторствомъ. Съ другой стороны, ставя себѣ грандіозныя философскія задачи, Скрябинъ долженъ былъ расширить свой гармоническій кругозоръ, создать необычные обороты своего мелоса, своей ритмики.

Конечно, нельзя не признать, что острая напряженность новыхъ гармоній Скрябина, его свѣтовыя много-діэзныя тональности возбудили, въ его воображеніи, огненной образъ „Прометея", но это вліяніе музыки на философію, у него гораздо слабѣе, чѣмъ обратное вліяніе—философіи на музыку. Еще лучше признать, что, въ сущности, не было вліяній, а было лишь, въ зрѣломъ Скрябинѣ, единеніе философской мысли съ музыкальнымъ матеріаломъ, ибо если мы знаемъ единство его философской мысли, то также и постоянство его мелодическихъ оборотовъ (что я уже доказалъ въ другомъ мѣстѣ).

Итакъ, есть ли у него главная поэтико-философская идея и если есть, то какая? — Можетъ ли онъ выставить свой философскій девизъ, подобно Бетховену (*идея героизма*) и Чайковскому (*идея рока*)? Будетъ ли этой идеей: „экстазъ"? „мистерія"? „Космосъ"? „Богоборство"? „Божественная игра"?

Основная идея Скрябина.

„*Экстазъ божественной игры*“—вотъ какъ я назвалъ-бы эту кардинальную идею, которая особенно полно проявится въ „Божественной поэмѣ“, „Поэмѣ экстаза“ и „Прометеѣ“ (божественная игра огня)? Въ чемъ же состоитъ скрябинскій экстазъ, косвенно ведущій свое происхожденіе отъ Ницше?

Заглянемъ въ текстъ знаменитой „Поэмы экстаза“. Здѣсь, прежде всего отмѣчаю: ателеологичность (отсутствіе цѣли) міровоззрѣнія, сближеніе контрастовъ, взрывъ всего затаеннаго и запретнаго въ душѣ, — принципы, вытекающіе изъ главной скрябинской идеи „міровой игры“.

Безцѣльность творческаго экстаза.

Экстазъ или трансъ, стихійное, возбужденное состояніе души не приводится у Скрябина въ связь съ какими-нибудь цѣлями общественными (я говорю здѣсь о цѣляхъ въ предѣлахъ современной общественной культуры, а не о тѣхъ чрезвычайныхъ, которыя нашъ композиторъ собирался поставить человѣчеству при послѣднемъ экстатическомъ „свершеніи“ въ «Мистеріи»), государственными или, тѣмъ болѣе, традиціонно-моральными. Это - дѣтское состояніе души, это—ея божественная игра, какъ съ самой собой, такъ и съ міромъ. Игра, безъ всякой цѣли, безъ открытаго смысла. Какъ мальчикъ почерпаетъ наслажденіе въ томъ, чтобы труднѣе было словить дальше брошенный мячъ, такъ и экстатическая душа бередитъ въ себѣ противорѣчивыя желанія, вызывая на бой „змѣй и враговъ“, чтобы тѣмъ лучше создать себѣ новую, временную и, при томъ, трудную цѣль. Экстатическій духъ удовлетворяется не достиженіемъ извѣстныхъ цѣлей, а постоянной ихъ смѣной, все требуя: «еще, еще!» Такая «божественная игра» восхищаетъ его. Вездѣ видитъ онъ ее: въ творчествѣ, въ своей жизни, въ жизни космоса.

Экстазъ и игра.

Рождается высшій синтезъ новаго міра, призваннаго къ жизни могучею волею художника. „Силы божественной, воли свободной приливъ безконечный—вотъ экстазъ!“ Какъ высшій синтезъ, онъ примиряетъ крайніе контрасты: „что угрожало—теперь возбужденье, что ужасало—теперь наслажденье, и стали укусы пантеръ и геенъ лишь новою лаской, новымъ терзаньемъ, а жало змѣи—лишь лобзаньемъ сжигающимъ. И огласилась вселенная радостнымъ крикомъ: „Я есмь“!“

Самыя необыкновенныя желанія разбужены въ душѣ человѣка. Они осуществлены, но достигнутая цѣль рождаетъ скуку, а повтореніе—однообразіе; лишь смѣна цѣлей одна другою, а не достиженіе ихъ, даетъ наслажденіе. Вотъ—моменты дивнаго настроенія, которое сейчасъ-же смѣняется „тревожными ритмами“, предчувствіемъ мрачнымъ... А вотъ моменты страданія, которые переходятъ въ „предчувствія свѣтлаго ритмы веселые“. И эти переходы можно вызвать по капризу человѣческой воли. Черезъ могучую способность создавать свой собственный міръ человѣкъ познаетъ свою силу и становится дерзновеннымъ: «Въ дивномъ величіи чистой безцѣльности вызываются имъ, «лишь для божественной игры», препятствія, которыя и преодолѣваются.

Полнота жизни, частая смѣна однихъ явленій другими—вотъ, что питаетъ экстазъ: «Этимъ ритмомъ учащеннымъ бейся жизни пульсъ сильнѣй! О, мой міръ, моя жизнь, мой разсвѣтъ, мой экстазъ! Ваше каждое мгновеніе создаю я отрицаньемъ раньше пережитыхъ формъ!» (цитирую скрябинскій текстъ).

Въ экстазѣ заводитъ человѣкъ божественную игру съ природой.

Внѣ этой игры нѣтъ ничего и ничего не будетъ... Вотъ—атеологическая философія, настоящій философскій анархизмъ Скрябина, который сродни его политическому анархизму.

Главная идея Скрябина въ отношеніи къ его собственному творчеству.

Экстатическую «божественную игру» Скрябинъ усматриваетъ, прежде всего, въ своемъ творчествѣ, т. е. въ себѣ самомъ: онъ стонетъ отъ наплыва творческихъ мыслей (напр., въ лѣто 1903 года, имъ созданы четвертая соната и до сорока другихъ фортепьянныхъ произведеній!), отъ одной пьесы переходя къ другой, нигдѣ не останавливаясь, нигдѣ не задерживаясь. Я уже говорилъ, когда рѣчь шла о Скрябинѣ, какъ виртуозѣ, что наблюденія надъ своимъ творчествомъ композиторъ перенесъ на творческій созидающій процессъ, вообще, въ искусствѣ и въ космосѣ. Уловивъ, какъ настоящій виртуозъ, въ своемъ творчествѣ, идею экстатической игры, онъ усмотрѣлъ ее и въ космической жизни. Настоящій художникъ не получаетъ полнаго удовлетворенія отъ даннаго своего произведенія: Скрябинъ и переходилъ къ другому, какъ къ слѣдующей ступени своего развитія. Отсюда и явилось отрицаніе цѣлей и признаніе «Игры» за вѣковѣчный смыслъ вещей. Вѣчное достиганіе, нежеланіе остановокъ—вотъ идеологія Скрябина, не помѣшавшая ему, однако, остановиться на радостномъ самоутвержденіи человѣческаго „я“. Скрябинъ, въ одно и то же время, и вѣчное «con desiderio», и торжественно выдержанный «аккордъ личности», съ непремѣннымъ forte fortissimo.

Постепенно Скрябинскій экстазъ пріобрѣтаетъ космическій характеръ.

Если такъ понимать экстазъ Скрябина, то можно видѣть, что онъ все болѣе и болѣе отрѣшался отъ личнаго характера, пріобрѣтая общечеловѣческія, а потомъ и космическія черты. Недаромъ композиторъ называлъ, въ разговорѣ, «Божественную поэму»—экстазомъ человѣка, а «Поэму экстаза»—экстазомъ личности въ Космосѣ.

Великолѣпнымъ образчикомъ личнаго Скрябинскаго экстаза является этюдъ dis-moll (изъ ор. 8), но съ «Божественной поэмой» дѣло не обстоитъ такъ просто. Здѣсь, Скрябинъ не остановился на оттѣнкахъ настроеній опредѣленнаго момента и опредѣленной личности. „Онъ собралъ въ единое цѣлое всѣ тревоги человѣка внѣ времени и пространства, человѣка въ томъ синтезѣ, какимъ онъ представляется рядомъ наукъ, изучавшихъ его въ прошломъ и настоящемъ, и увидѣлъ въ нихъ нѣчто основное, нѣчто большое, главное то, что называется чувствомъ самосознанія“ (Черноморъ въ „Харбинскомъ Вѣстникѣ“, 5 мая 1915 г.)

Короче, въ „Божественной поэмѣ“ стоитъ передъ нами *«отвлеченный человѣкъ»*. Это отсутствіе опредѣленной личности представляетъ удачный переходъ (особенно черезъ послѣднюю часть поэмы, съ ея символическимъ названіемъ «jeu divin») къ *человѣку въ «Космосѣ»* («Поэма экстаза»).

Здѣсь, уже человѣкъ опредѣлилъ себѣ мѣсто въ космосѣ, который увлекъ его своимъ солнечнымъ восторгомъ..

Начала: оргійное и божественное.

Каковъ Скрябинскій экстазъ по характеру?.. Въ какомъ соотношеніи здѣсь духъ и матерія, начало оргійное и начало божественное? Можно ли приравнять Скрябинскій экстазъ къ дѣйствію, напримѣръ, гашиша, такъ краснорѣчиво описанному Бодлеромъ въ «Исканіяхъ рая»? Или наоборотъ: это - аскетическое млѣніе: «Горѣ имѣйте сердца»?

Приходится признать, что у Скрябина есть и то, и другое. Въ общемъ, его экстазъ даетъ впечатлѣніе усиленной, во много разъ, жизни, что и требуется отъ настоящаго экстаза. Иногда онъ исключительно чувственный: эти страстныя гармоніи могутъ нѣжить ваше тѣло какой-то странной истомой

Здѣсь подойдетъ описаніе Бодлэра, гдѣ говорится объ удесятеренной впечатлительности лица, почувствовавшаго экстазъ опіума или гашиша: ему кажется, что эти прекрасные города, великолѣпныя гавани, съ массою судовъ, богатые музеи и библіотеки, красивыя женщины, откровенія всѣхъ искусствъ и всѣхъ наукъ — существуютъ только для него... Человѣчество копило эти богатства, чтобы только онъ ими насладился въ этотъ дивный моментъ, когда опіоманъ чувствуетъ себя равнымъ Богу. Дивное блаженство сковываетъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, окрыляетъ его тѣло, дѣлая его легкимъ, воздушнымъ...

Экстатическія гармоніи Скрябина заставляютъ испытывать нѣчто подобное этому экстазу Бодлэра.

Не забудемъ, что Скрябинъ происходитъ, по прямой линіи, отъ оргійнаго Листа, этого „Сатаны въ сутанѣ“, какъ его называли враги, которые иногда бываютъ болѣе справедливы, чѣмъ друзья. Но если Листъ отразилъ свою чувственность въ вальсахъ и полькѣ „Мефистофель“, равно, какъ въ двухъ крайнихъ частяхъ симфоніи „Фаустъ“, то онъ же создалъ музыкальные образы второй ея части: „Гретхенъ“, ораторій „Св. Елизаветы“ и „Христа“.

Я усматриваю такія способности и въ Скрябинѣ. Онъ умѣетъ, именно, на время отдѣлаться отъ чувственныхъ наслоеній и дать какое-то прозрачное, голубое, романтическое стремленіе къ недосягаемому (этюдъ „dis-moll“, прелюдія B-dur, хоръ первой симфоніи, „Lento“ второй симфоніи и т. д.).

На первыхъ порахъ, божественно-надземное отдѣлено у него, отъ земного. „Вотъ тутъ—земля“, говоритъ онъ, „а вотъ тутъ—небо!“. Но дальнѣйшая эволюція Скрябина замѣчательна тѣмъ, что *его чувственное, наконецъ, совпадаетъ съ божественнымъ.*

Особенно это видно въ „*Voluptés*“ (второй части „Божественной поэмы“), гдѣ положено начало *обожествленію чувственности*: какъ будто возродился древній *фригійскій храмъ,* съ толпою, поклоняющейся прекрасной, нагой дѣвушкѣ...

Здѣсь не могу не поспорить съ нѣкоторыми комментаторами Скрябина, утверждающими, что эта—та чувственность, которая должна быть *преодолѣна.* Было бы такъ, что сдѣлали бы — мы съ нѣкоторыми темами „Божественной поэмы“, звучащими такъ чарующе?

Итакъ, я этимъ уже намекаю на особенную черту скрябинскаго „божественнаго“. Былъ ли Скрябинъ богоборецъ на подобіе Карамазова, какимъ его рисуютъ нѣкоторые?

Былъ ли онъ зачинатель новой религіи?

Скрябинъ и религія.

Н. А. Соколовъ, знавшій его въ первый періодъ, разсказываетъ, что Скрябинъ измѣнялъ своей обычной мягкости въ двухъ случаяхъ: когда затрогивали его произведенія и когда касались религіозныхъ вопросовъ. Во второмъ случаѣ, онъ казался атеистомъ, даже въ спорѣ съ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ, скептикомъ въ религіозныхъ вопросахъ.

Но его выходки относились къ оффиціальной религіи, а въ душѣ композитора теплился огонь божественныхъ желаній...

Дерзаніе, стоявшее на знамени Скрябина, дѣлало изъ него „богоборца“.

Мнѣ кажется, этимъ и объясняется, почему отъ „Поэмы экстаза“ Скрябинъ перешелъ къ „Прометею“.—Не хотѣлъ ли онъ этимъ подчеркнуть, что ему близки: идея „похищенія огня у боговъ“ и смѣлость построенія собственной религіи? „Экстазъ огня“ ему понравился тѣмъ, что здѣсь *Божество* горитъ, т. е. вѣчно образуется и формируется.

Къ сожалѣнію, ни одна изъ скрябинскихъ оркестровыхъ поэмъ не имѣетъ приложенной къ партитурѣ программы, что представляетъ удобный предлогъ для комментаторскихъ фантазій.

Устранена возможность точно опредѣлить религіозное міровоззрѣніе великаго художника. Но не вытекаетъ ли оно изъ его теорій экстаза, отчасти совпадая съ ними?

То, что скрыто, въ идейномъ смыслѣ, этими партитурами, отчасти дополнено наброскомъ текста „предварительнаго дѣйствія“ (пролога) къ мистеріи, оставленнаго композиторомъ и предназначеннаго къ скорому выходу въ свѣтъ.

Проектъ мистеріи.

„Мистерія“ рисовалась Скрябину въ совершенно другихъ чертахъ, чѣмъ дѣятелямъ среднихъ вѣковъ. Онъ не захотѣлъ *изображать* событія Ветхаго или Новаго Завѣта, да вообще изображеніе событій не входило въ его художественные планы: его плѣняло дать грандіозное настроеніе послѣднихъ минутъ человѣческой расы...

Мистерія, какъ понималъ ее Скрябинъ, именно есть мистерія *мірового катаклазма или конца нашего міра.*

Итакъ, скрябинская религія носитъ крайній мистическій отпечатокъ: вся углубившаяся въ чаянье „будущаго вѣка“, она совершенно удалена отъ реальной жизни.

И, вмѣстѣ съ тѣмъ, ей свойственна сильная артистическая окраска. Всмотритесь ближе. Наступилъ „великій полдень“ (или „великая полночь“) нашей расы, которая, какъ драгоцѣнное яблоко налилось всѣмъ тѣмъ, что въ ней было наиболѣе прекраснаго. Увы, она должна наконецъ, уступить дорогу другой, болѣе высшей расѣ, какъ нѣкогда сама явилась слѣдующей ступенью, послѣ расы, болѣе низшей.

И вотъ этому послѣднему мистическому моменту Скрябинымъ приданъ чудесный ореолъ искусства. Милліоны людей соединились въ послѣдній грандіозный актъ мистеріи, гдѣ искусство танца, слова, красокъ, рѣзца и ароматовъ придали своеобразную окраску послѣднему экстазу. Послѣдняя литургія искусства, послѣднее прости, посылаемое землѣ... Нѣтъ ни слушателей, ни артистовъ: милліоны обыкновенныхъ, до той поры, людей творятъ этотъ послѣдній экстазъ.

Въ февралѣ 1915 года, слѣдовательно, незадолго до смерти, у Скрябина былъ уже готовъ текстъ „предварительнаго дѣйствія“ къ этой мистеріи, родъ грандіозной пробы мистической отзывчивости современнаго человѣчества.

Откуда взялась у Скрябина идея подобной мистеріи? Здѣсь, перемѣшались различныя вліянія: влеченія къ индусскимъ „Упонишадамъ“, мистическія ученія Востока, „секретная доктрина“ Блаватской и, наконецъ, собственныя настроенія геніальнаго автора.

Не хотѣлось бы умолчать еще объ одномъ вліяніи: о вліяніи А. К. Лядова, къ которому Александръ Николаевичъ питалъ такія дружескія чувства. Лядовъ, вѣдь, былъ тоже одно время мистикомъ, что доказано симфоническою поэмою „Изъ Апокалипсиса“. Но лядовскій „православный мистицизмъ“ сильно расходился съ общечеловѣческимъ „религіознымъ актомъ“ Александра Николаевича.

Если внимательно просмотрѣть лядовскую партитуру, мы увидимъ тоже, въ какихъ простыхъ тонахъ (старинные лады) выраженъ этотъ мистицизмъ, держащійся еще церковныхъ буквъ книги „Апокалипсиса“. Между тѣмъ, Скрябинъ весь въ своихъ необузданно-дерзкихъ фантазіяхъ... „Второе пришествіе“ ему представлялось въ видѣ колоколовъ, звучащихъ съ неба и собирающихъ толпы для „послѣдняго свершенія“, въ видѣ льющихся отовсюду ароматовъ, симфоніи звуковъ и красокъ,—архитектуры фиміамовъ, застывшихъ въ воздухѣ, какъ красивые столбы *).

„Предварительное дѣйствіе“, отъ музыки котораго остались лишь неясные наброски, должно было исполняться (такъ хотѣлъ авторъ) въ главныхъ европейскихъ центрахъ, конечно, въ особомъ, построенномъ для этого зданіи.

*) Статья Л. Сабанѣева въ „Голосѣ Москвы“.

Задачею являлось объединеніе всѣхъ въ одномъ художественномъ восторгѣ.

Сюжета „предварительное дѣйствіе“ не должно было имѣть: выявленъ лишь творческій процессъ вселенной. Всѣ чувства человѣка получали право на удовлетвореніе искусствомъ: симфонія звуковъ, красокъ, запаховъ, осязаній...

Какъ количество постепенно переходитъ въ качество (пушокъ и борода!), такъ и здѣсь наростаніе количества должно перевести въ слѣдующую скрябинскую фазу, въ самую мистерію. Этому переходу поможетъ быстрая смѣна сценическихъ явленій: явленія перейдутъ въ краски.

Тщетно искать здѣсь декламаціи или пѣнія: все сведено къ первобытному крику, плачу и т. д.: съ выдѣленіемъ буквы „а!“

Громадную роль выполняютъ танецъ и мимика, которымъ приданъ сакральный, жертвенный характеръ.

Вотъ, приблизительно, контуры „предварительнаго дѣйствія“, какъ онѣ рисовались Скрябину, судя по бесѣдѣ его со мной, 2 февраля 1909 года.

Не стану спорить, что нѣкоторое могло, съ тѣхъ поръ, измѣниться. Съ нетерпѣніемъ нужно ожидать опубликованія текста „дѣйствія“. Могу только сказать, что моя запись интересной бесѣды произведена немедленно, съ возможной точностью.

Взглядъ Скрябина на искусство, какъ на непосредственное уразумѣніе міра.

Насколько Скрябинъ цѣнилъ искусство, вообще, какъ средство для непосредственнаго постиженія міровой сущности, видно изъ его словъ, сказанныхъ въ той же бесѣдѣ:

„Мы способны понять только то, что отвѣчаетъ нашей природѣ. Слѣдовательно: міръ или это—мы, и тогда мы понимаемъ его, или онъ—не мы, намъ полная противоположность и тогда мы ничего не въ состояніи понять.

Познаніе міра дается, однако, сразу интенсивнымъ путемъ искусства, а не постепенно, въ желанномъ для профессоровъ философіи духѣ. Такое мгновенное уразумѣніе мірового смысла есть экстазъ или трансъ“.

Универсальный (внѣ національный) „послѣдній экстазъ“ Скрябина сильно отличается отъ русско-народнаго мистицизма представителей нашей литературы (Достоевскій и Лѣсковъ), а также и живописи (Нестеровъ).

Насколько, вообще, Скрябинъ чуждъ народному націонализму, видно изъ его отношенія къ настоящей великой войнѣ (письмо А. Н. къ А. Н. Брянчанинову въ „Новомъ Звенѣ“), для которой онъ ищетъ оправданія въ любимой своей идеѣ „міровыхъ сдвиговъ“ (сдвигъ и въ его мистеріи!).

Здѣсь говоритъ философъ-художникъ, а не патріотъ - народникъ.

Скрябинъ и Провидѣніе.

Въ одномъ кружкѣ, какъ гласитъ легенда, выражено было мнѣніе, что Скрябина покорало небо внезапной смертью отъ сущаго пустяка (прыщикъ на губѣ!): въ этомъ-де нужно видѣть небесную кару композитору за собственное религіозное міро-

воззрѣніе. Какъ ни наивно это мнѣніе, а все-таки оно отразило частицу правды.

Вѣдь, Скрябинъ, все же, создалъ свою религію, высказавъ: „Я понимаю по другому, вотъ это—мой Богъ!“, и въ сущности, то, что люди нашей философско-религіозной мысли не сумѣли высказать.

Не пошелъ ли Скрябинъ въ этомъ отношеніи дальше Вагнера? *Тотъ* требовалъ, наряду съ театральными реформами, реформъ политической и соціальной жизни. *Этотъ* жаждалъ новаго отношенія къ Божеству, къ сущнсти міра, жаждалъ новаго самоопредѣленія человѣка въ Космосѣ, *обожествленія человѣческой воли*, синтеза Оргійнаго съ Божественнымъ, такой единой спаянности, о которой даже не помышлялъ байрейтскій реформаторъ...

Скрябинъ въ воспоминаніяхъ.

Долженъ предупредить, что не могъ похвастаться близостью къ Александру Николаевичу, хотя былъ одинъ періодъ, когда эта близость уже начала проявляться, но разница во взглядахъ на поэму огня „Прометей“ помѣшала ея дальнѣйшему развитію. Во всякомъ случаѣ, у меня было не мало встрѣчъ съ Александромъ Нникола́евичемъ, о которыхъ и хочу разсказать, подѣлясь съ читателемъ, кромѣ того, корреспонденціей Скрябина, а также, нотными автографами, полученными мною отъ композитора. Одно было общее въ этихъ различныхъ встрѣчахъ: его симпатичный, мягкій обликъ, который, въ основѣ своей, едва ли мѣнялся.

До сихъ поръ, не исчезли изъ памяти: средняя, обыкновенная фигура съ ласковымъ лицомъ и мягкими движеніями, съ привычкой потирать руки, конечно, отъ чрезмѣрной нервности...

Появленіе Скрябина въ обществѣ не производило импозантнаго впечатлѣнія: уступчивый ласковый, маленькій (по виду, но не по значенію) мечтатель терялся среди важныхъ и суровыхъ людей дѣла.

Контрастъ между „казаться“ и „быть“, былъ у Александра Николаевича, пожалуй сильнѣе, чѣмъ у Чайковскаго. Если тамъ „уравновѣшенный рантье“ вовсе не давалъ представленія объ авторѣ „Франчески“, то здѣсь, въ „утрированномъ джентельменѣ“ совершенно скрывался, для неопытнаго глаза, великій авторъ „Божественной поэмы“. Посмотрите на нѣкоторые портреты Александра Николаевича: какой то неудачный дэнди, да и только...

Мнѣ кажется, ошибка шла и дальше: подъ внѣшней ласковостью скрывалась львиная воля („я достигну этого или умру,“ — любилъ говорить Александръ Николаевичъ—и дѣйствительно достигалъ!) да, въ сущности, она (эта ласковость!) была иногда форсированной. Скрябинъ такъ уходилъ въ свое искусство, что у него почти ничего не оставалось для жизни.

Многимъ могло-бы показаться, что передъ ними—человѣконенавистникъ; Скрябинъ не любилъ никому посвящать свои вещи, переписываться и т. д.,—несмотря на обильность его увѣреній

„доставлять ближнему радость“! Но они также ошиблись-бы, какъ и тѣ, кто подумалъ-бы, что эта улыбка говорила только объ исключительно-доброй, открытой для всѣхъ, душѣ.

Вѣрнѣе предположить, что люди мало интересовали Александра Николаевича, онъ жилъ космическими идеями и отвлеченными настроеніями.

Со своею профессорской дѣятельностью въ консерваторіи онъ разстался въ 1903-мъ году, такъ же радостно, какъ и Чайковскій въ 1877 году. Педагогическая жилка отсутствовала въ немъ, хотя А. Н. не чуждъ былъ восхищенія индивидуальными дарованіями своего класса. Въ общемъ, имъ не выдвинутъ ни одинъ ученикъ, который былъ бы достоинъ своего профессора.

Я не могъ бы себѣ представить А. Н. директоромъ какого-нибудь музыкальнаго общества, администраторомъ. Не отгораживался ли онъ отъ людей, какъ можно больше, хотя и любилъ интимный кругъ друзей и близкихъ, хотя и выступалъ публично все чаще и чаще въ качествѣ піаниста.

Скрябинъ никогда не дирижировалъ. Почему? Не потому ли, что здѣсь ему пришлось-бы войти въ общеніе съ массою отдѣльныхъ музыкантовъ, тогда какъ въ качествѣ піаниста онъ имѣлъ дѣло съ безличною массою публики?

Впервые, я узналъ Скрябина въ такъ называемый бѣляевскій періодъ его жизни, т. е., когда онъ находился подъ особеннымъ покровительствомъ извѣстнаго мецената М. П. Бѣляева. Онъ жилъ въ его домѣ на Николаевской улицѣ Въ этомъ 1899 году онъ показался мнѣ совсѣмъ другимъ, чѣмъ позже: нѣсколько сухимъ и полнымъ дерзкихъ бравадъ по адресу Вагнера, котораго все же боготворилъ, и Чайковскаго, котораго такъ мало любилъ...

Совсѣмъ другимъ представился онъ мнѣ, когда знакомство возобновилось въ 1909-мъ году. Въ виду большого успѣха „Поэмы экстаза“, исполненной впервые въ Придворномъ оркестрѣ, подъ управленіемъ Г. И. Варлиха, 16-го января этого года, было предположено устроить симфоническій концертъ изъ скрябинскихъ произведеній, съ участіемъ автора, и пришлось вести съ нимъ переговоры.

Съ собственнаго фортепіаннаго вечера композитора въ Петроградѣ (1909), началось и сближеніе. Я помню, какъ мы видѣлись подрядъ три дня: наканунѣ концерта, въ его день (16-го марта) и на другой день.

Концертъ имѣлъ успѣхъ лишь у немногочисленныхъ тогда единомышленниковъ Скрябина: публики въ залѣ Тенишевскаго училища было мало, изъ извѣстныхъ музыкантовъ—почти никого. Скрябинъ совсѣмъ было упалъ духомъ, но увѣренія, что въ Петроградѣ всегда такъ—успокоили его.

Ужинъ, въ одномъ изъ ресторановъ, устроенный послѣ концерта, былъ тѣмъ интереснѣе, что композиторъ особенно разговорился... Здѣсь я узналъ объ его теософскихъ наклонностяхъ,

о томъ, что онъ мало любитъ Чайковскаго (исключая „Ромео“ и 6-ой симфоніи) и очень любитъ Римскаго-Корсакова и Вагнера. Здѣсь я узналъ интимнаго, немного оргійнаго Скрябина...

На слѣдующій день, Скрябинъ пріѣзжалъ поговорить о посвященныхъ ему моихъ статьяхъ (въ „Эвтерпэ“ и т. д.) и, между прочимъ, восхитился рѣдкостнымъ переплетомъ, въ который я облекъ его фортепьянныя творенія. На меня посыпались скрябинскія „милости“: кажется, изъ Москвы прислалъ онъ мнѣ три автографа (изъ „Божественной поэмы“, „Поэмы экстаза“ и 5-й сонаты), а экземпляръ печатной партитуры „Божественной поэмы“ я получилъ отъ него раньше. Его значеніе заслоняетъ всѣ другіе автографы, въ виду довольно многочисленныхъ дополненій, сдѣланныхъ собственноручно авторомъ (на поляхъ и въ нотахъ) къ своей инструментовкѣ, дополненій, которыя приводятся здѣсь впервые.

Автографъ дополненій къ инструментовкѣ „Божественной поэмы“.

Располагаю документы въ слѣдующемъ порядкѣ: I, дополненія къ инструментовкѣ «Божественной поэмы», II, письма Александра Николаевича ко мнѣ, III, нотные автографы его. Прежде всего, привожу страницу (на оборотѣ титула партитуры „Бож. поэмы“), гдѣ имѣется родъ «abrégé» прибавленій инструментовки:

Фотографія страницы.

× ✓ на стр 47 вписать больш. бар. тремоло рр до стр 52

— ✓ На стр 199 смычки ~~[illegible]~~ отъ АВ до АБ

× ✓ просмотрить партію литавр

× ✓ на стр 115 Piatti рр

✓ на стр 203 колоколч. р.

— ✓ на стр. 167 и 187 смычки

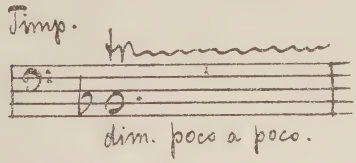
× ✓ на стр. 151 труба

— ✓ на стр 27 тремоло скрипки

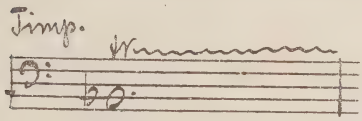
— ✓ также на стр 87

Затѣмъ, прибавлены композиторомъ (эти прибавленія, здѣсь, даны не въ видѣ факсимиле, а воспроизведенными рукою переписчика):

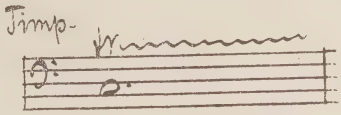
1) на стр. 3, въ третьемъ тактѣ литавры:



2) на стр. 4, въ первомъ тактѣ, литавры:



въ четвертомъ тактѣ:



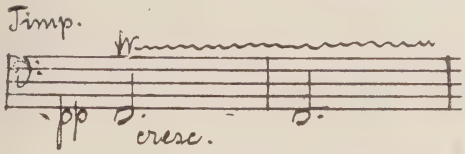
3) на стр. 5, въ первомъ тактѣ, литавры:

тоже, что и предыдущій примѣръ

4) на стр. 27, сдѣлано, въ трехъ послѣднихъ тактахъ, *тремоло*, вмѣсто выдержанныхъ нотъ, у первыхъ, вторыхъ скрипокъ и альтовъ. Справо приписано: *тремоло*.

5) на стр. 28 сдѣлано, въ пяти первыхъ тактахъ, тремоло, у тѣхъ-же инструментовъ. Слѣва, посторонней, не скрябинской рукою приписано: „тремоло до 6 такта“.

6), на стр. 44, въ третьемъ и четвертомъ тактѣ, литавры:



7) на всей стр. 47, прибавлена трель (тремоло) большого барабана, въ pianissimo.

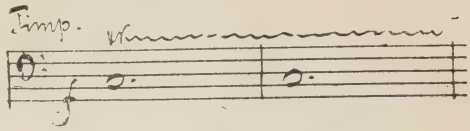
8) на стр. 48, прибавлено тремоло большого барабана въ „pianissimo“, исключая послѣдняго такта, гдѣ тремоло вмѣстѣ съ „sff“.

9) на стр. 49, тремоло, въ pp., большого барабана.

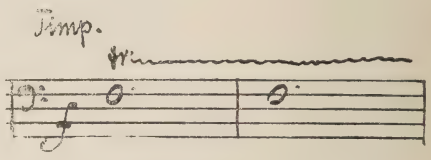
10) на стр. 50, тремоло большого барабана въ pianissimo.

11) на стр. 51, тоже

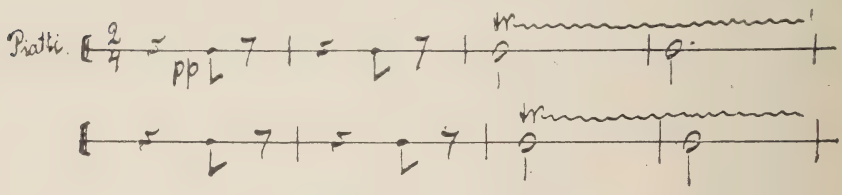
12) на стр. 52, тоже (pp.), въ первыхъ четырехъ тактахъ.
13) на стр. 61, литавры, во 2-мъ и 3-мъ тактѣ:



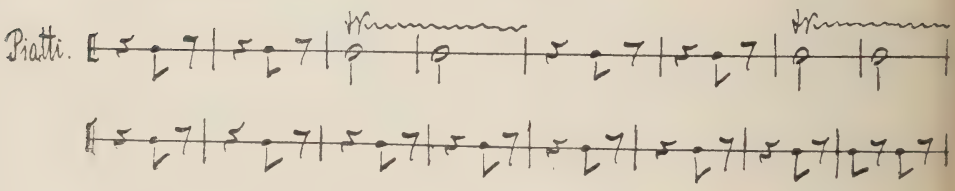
и въ двухъ послѣднихъ тактахъ:



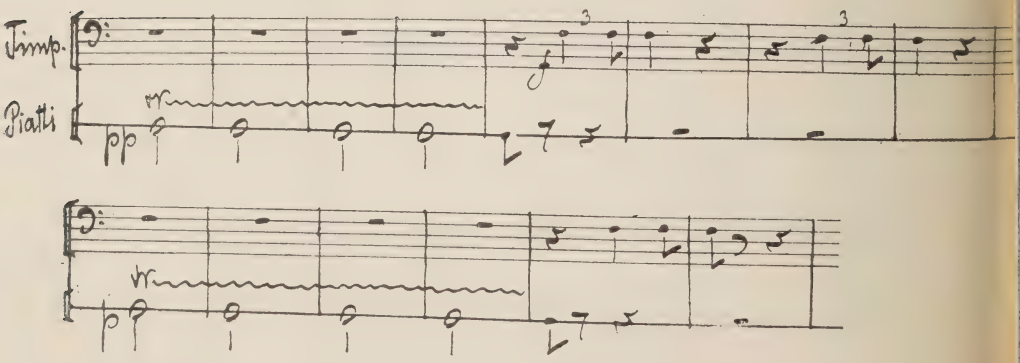
14) на стр. 87, прибавлено тремоло (тридцать вторыми), начиная съ пятаго такта, у первыхъ, вторыхъ скрипокъ и альтовъ.
15) на стр. 115, тарелки (piatti) въ pianissimo:



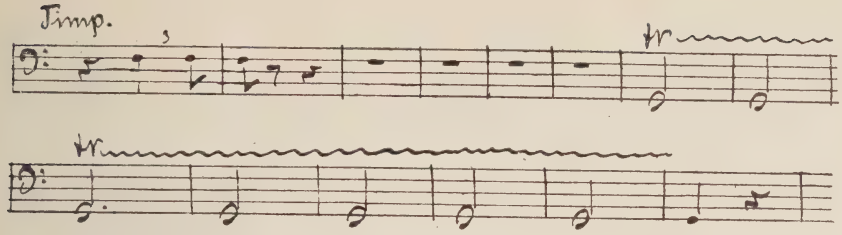
16) на стран. 116 и 117, тарелки:



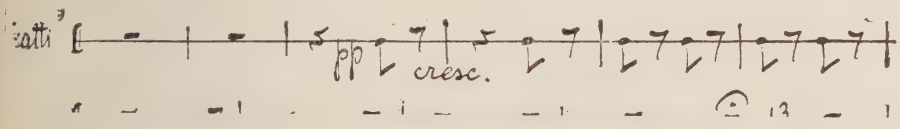
17) на стр. 118 и 119, тарелки и литавры:



18) на стр. 120 и 121, литавры:

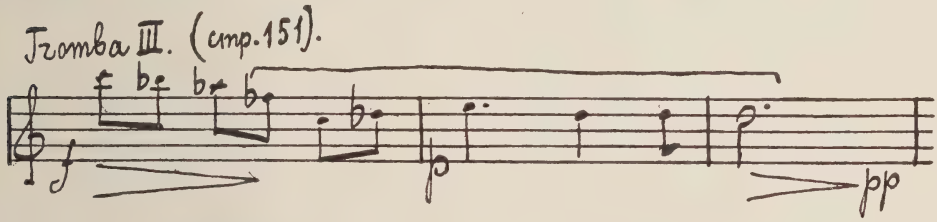


19) на стр. 122 и 123, тарелки:



Прибавленіе къ 63-й страницѣ книги:

20 а) на стр. 151 партитуры, третья труба; второй, третій и четвертый такты:

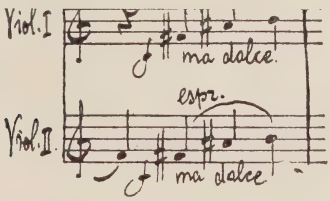


Примѣчанія:

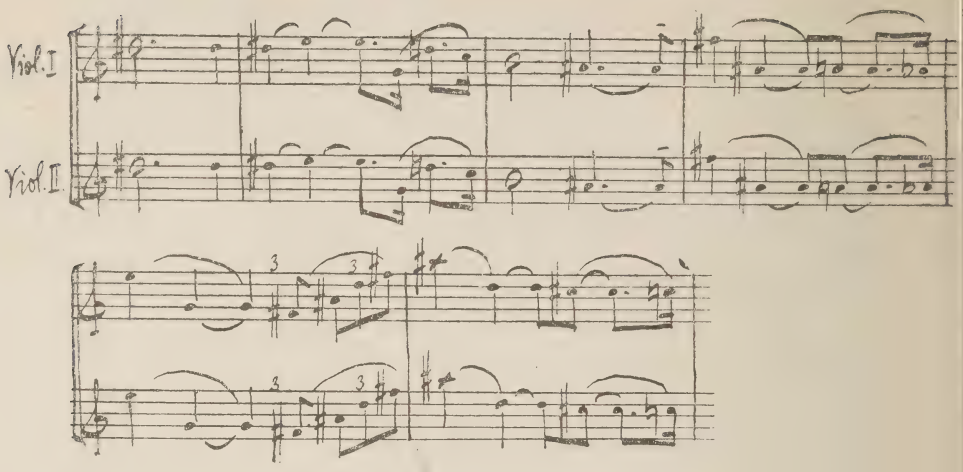
1) Сравнивая „проспектъ прибавленій инструментовки“, помѣщенный на оборотѣ титула партитуры „Божественной поэмы“ (имѣется въ виду экземпляръ, снабженный скрябинскими помѣтками), съ дѣйствительно произведенными, въ самой партитурѣ, рукописными прибавленіями, мы усматриваемъ, что Скрябинымъ сдѣлано больше прибавленій, чѣмъ имъ предполагалось въ началѣ.

2) Эти дополнительныя прибавленія сдѣланы композиторомъ собственноручно, какъ и первоначально намѣченныя, и рекомен-

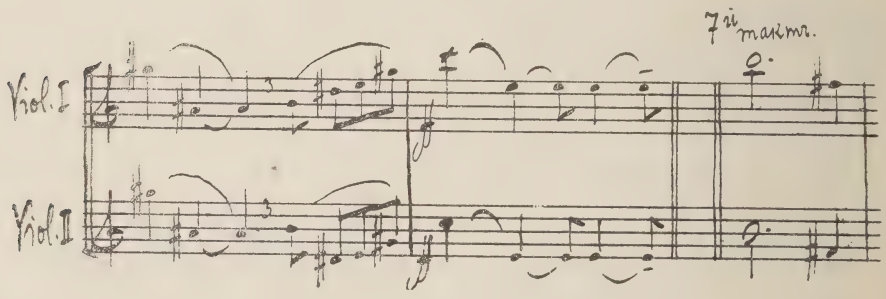
См. на оборотѣ.



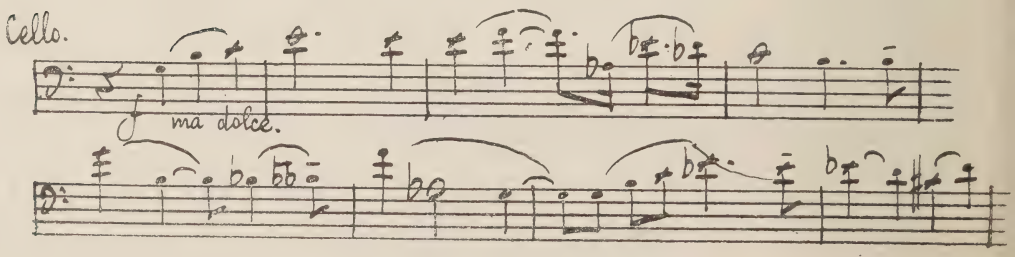
22) на стр. 168, перемѣна лигъ у первыхъ и вторыхъ скрипокъ:



23) на стр. 169, перемѣна лигъ у первыхъ и вторыхъ скрипокъ:

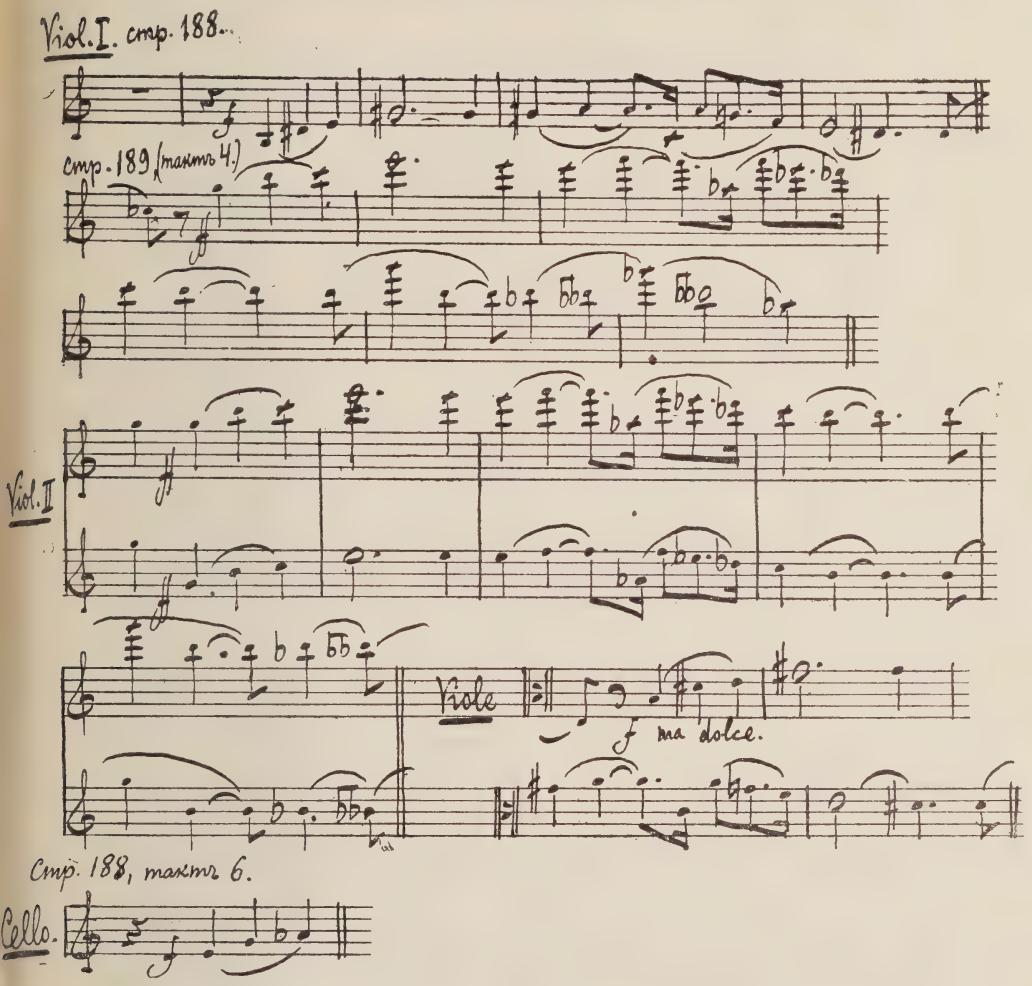


24) На стр. 187, перемѣна лигъ у віолончелей:



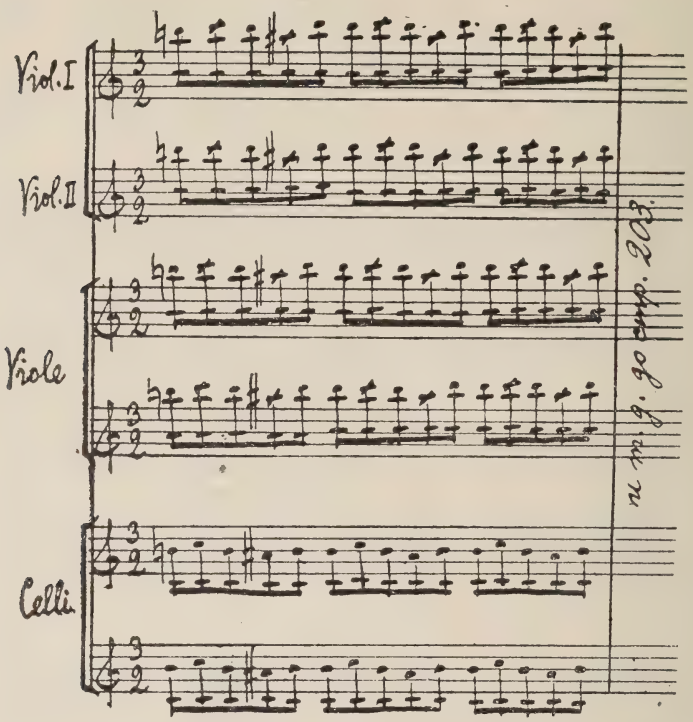
внизу стр. 187—примѣчаніе: «*NB смычки, какъ въ первый разъ, также и въ 1-хъ скрипкахъ, когда вступитъ также мелодія.*

25) на стр. 188, 189, перемѣна лигъ у первыхъ, вторыхъ скрипокъ, альтовъ и віолончелей:

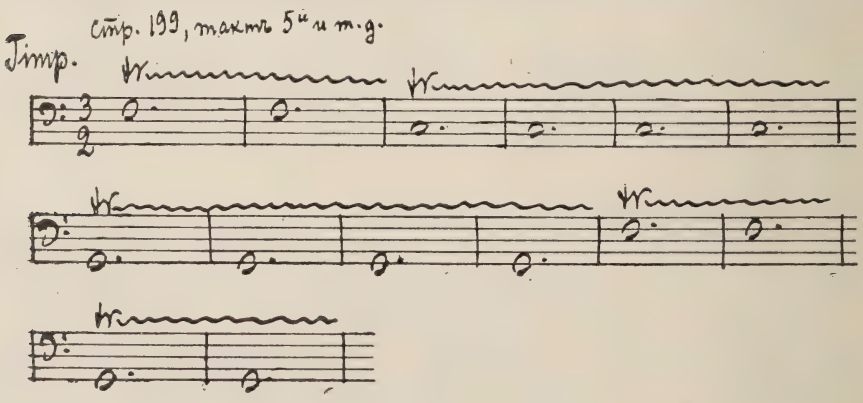


26) на стр. 199, до стр. 203, отмѣна лигъ у всей струнной группы (исключая к—басовъ) и съ прибавленіемъ тремоло

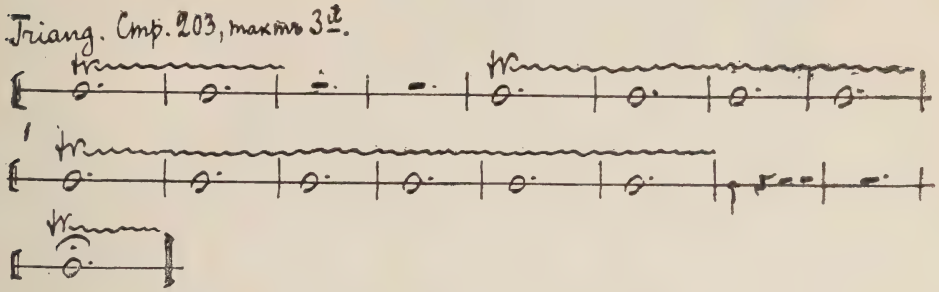
шестнадцатыми у восьмыхъ квинтолей (справа приписка: «*и т. д. до B*»):



27) со стр. 199 и кончая 202 стр., прибавлено тремоло литавръ:



28) на стр. 203—207, прибавленъ треугольникъ съ tremolo:



Вотъ письма Александра Николаевича:

Письма Скрябина.

1) письмо, отъ весны 1909 г. (точной даты нѣтъ), изъ Москвы:

Многоуважаемый
Александръ Петровичъ!

Извините, тысячу разъ извините! Въ оправданіе свое могу лишь сказать, что дѣйствительно не имѣю ни одной минуты свободной. Вотъ и сейчасъ, только что всталъ и долженъ ѣхать въ музыкальный магазинъ пробовать инструментъ, оттуда еще по дѣлу, а затѣмъ на завтракъ и т. д. До сихъ поръ не имѣлъ возможности сняться. Сегодня увижу знакомыхъ, у которыхъ есть нѣсколько моихъ портретовъ, буду просить ихъ одолжить на нѣкоторое время и, если они согласятся, тотчасъ-же Вамъ вышлю. Пожалуйста, не думайте, многоуважаемый Александръ Петровичъ, что я забылъ свое обѣщаніе, я просто закружился, окончательно. Вѣдь, я 5 лѣтъ не былъ въ Москвѣ, а здѣсь у меня множество друзей и знакомыхъ. Не сердитесь на меня! Ваше милое письмо меня очень, очень тронуло, я такъ благодаренъ Вамъ за сочувствіе и симпатіи; для меня самое большое удовлетвореніе—доставить радость. Надѣюсь, что Ваши ожиданія хотя отчасти оправдаются. Простите за каракули, страшно спѣшу. Еще разъ благодарю Васъ и шлю Вамъ мой искренній привѣтъ.

Вашъ А. Скрябинъ.

P. S. Автографы постараюсь выслать скорѣе. Хочу также прислать Вамъ партитуру 3-й симфоніи съ нѣкоторыми добавленіями въ партіи литавръ.

2) письмо отъ 15 сент. 1909 г. изъ Брюсселя (Rue de la Reforme; 4).

Многоуважаемый
Александръ Петровичъ!

Все лѣто я не выходилъ изъ своего кабинета и не только не занимался охотой или рыбной ловлей, но даже и обыкновенныхъ прогулокъ совершалъ мало и вообще никакимъ спеціально

лѣтнимъ удовольствіямъ не предавался. Одинъ мой знакомый сдѣлалъ нѣсколько фотографическихъ снимковъ у меня въ саду, это все, чѣмъ я могъ-бы располагать, если-бы эти снимки оказались удачными и мой знакомый прислалъ-бы мнѣ ихъ изъ Москвы. Постараюсь ихъ Вамъ доставить .. Какъ Вы поживаете? Доставили-бы мнѣ очень большое удовольствіе, если-бы написали что-нибудь о себѣ. Мы часто вспоминаемъ о нашемъ пребываніи въ Петербургѣ и съ радостію думаемъ о поѣздкѣ туда этой зимой. Итакъ надѣюсь до скорого свиданья! Примите мой сердечный привѣтъ.

Вашъ А. Скрябинъ.

P. S. Я безконечно виноватъ передъ Вами тѣмъ, что не послалъ до сихъ поръ своего портрета, не сердитесь! Это потому, что я не хотѣлъ давать Вамъ стараго, а новаго до сихъ поръ не собрался сдѣлать. На-дняхъ пойду непремѣнно сняться.

А. С.

Получили-ли Вы мою открытку?

3) Письмо, отъ 5 дек. 1909, изъ Брюсселя:

Дорогой
Александръ Петровичъ,

Ваше милое письмо я получилъ; отъ души благодарю Васъ за Вашъ постоянный и столь дѣятельный интересъ къ моему творчеству, новымъ доказательствомъ котораго является Ваша послѣдняя статья обо мнѣ. Я ее еще не получилъ и жду съ нетерпѣніемъ. Меня ужасно радуетъ, что Вы сочинили новую вещь и приписываете моей музыкѣ подъемъ въ Васъ творческой энергіи, что можетъ быть для меня отраднѣе, какъ возбуждать творчество. Мнѣ очень интересно будетъ познакомиться съ Вашимъ произведеніемъ, надѣюсь услышать его отъ Васъ! Я теперь работаю какъ безумный надъ „Прометеемъ“ — послѣдніе дни удачно, хотя порядочно таки усталъ. За не посланный портретъ очень стыжусь, простите. Теперь уже въ скоромъ времени получите его! Я откладывалъ посылку, надѣясь, что успѣю сняться вновь, но вижу теперь, что лучше заказать прежній, т. к. не имѣю рѣшительно ни минуты свободной, вотъ уже недѣли двѣ, какъ я совсѣмъ не выхожу изъ дому. До свиданья, дорогой Александръ Петровичъ, шлю Вамъ сердечный привѣтъ и наилучшія пожеланія. Жена проситъ передать Вамъ поклонъ.

Искренно преданный Вамъ
А. Скрябинъ.

P. S. У меня къ Вамъ большая просьба, дорогой Александръ Петровичъ, не откажите дать А. Никишу, который дирижируетъ 11-го въ Петербургѣ мою 3-ю симфонію, Вашу партитуру этой симфоніи, чтобы онъ могъ внести въ свою сдѣланныя мною измѣненія; очень меня обяжете!

А. С.

A. SCRIABINE

BRUXELLES, LE 5 Decembre 1909
45, RUE DE LA RÉFORME

Дорогой Александръ Петровичъ,

Ваше милое письмо я получилъ; отъ души благодарю Васъ за Вашъ постоянный и столь дѣятельный интересъ къ моему творчеству, новымъ доказательствомъ котораго является Ваша послѣдняя статья обо мнѣ. Я ее еще не получилъ и жду съ нетерпѣніемъ. Меня ужасно радуетъ, что Вы сочинили новую вещь и

приписываете моей мужской
подъемъ въ Васъ творческой
энергіи, что можетъ быть для
меня отрадные, какъ возбуж-
дать творчество. Мнѣ очень
интересно будетъ познако-
миться съ Вашимъ произ-
веденіемъ, надѣюсь услышать
его отъ Васъ! Я теперь
работаю какъ безумный надъ
Прометеемъ — послѣдніе дни
удачно, хотя порядочно
такъ устали. — Да не
посланный поручитъ
очень стыдуясь, простите!
Теперь уже Вы въ сно-

роли времени получите его!
Я откладывалъ посылку, надѣясь,
что успѣю сняться вновь, но вижу
теперь, что лучше заказать
прежній т. к. не имѣю рѣши-
тельно ни минуты свободной,
вотъ уже недѣли двѣ, кромѣ
я совсѣмъ не выхожу изъ
дому. До свиданья, доро-
гой Александръ Петровичъ,
шлю Вамъ сердечный при-
вѣтъ и наилучшія поже-
ланія. Усѣна просить пере-
дать Вамъ поклонъ

Искренно преданный Вамъ
А. Рахманъ.

P.S. У меня къ Вамъ большая

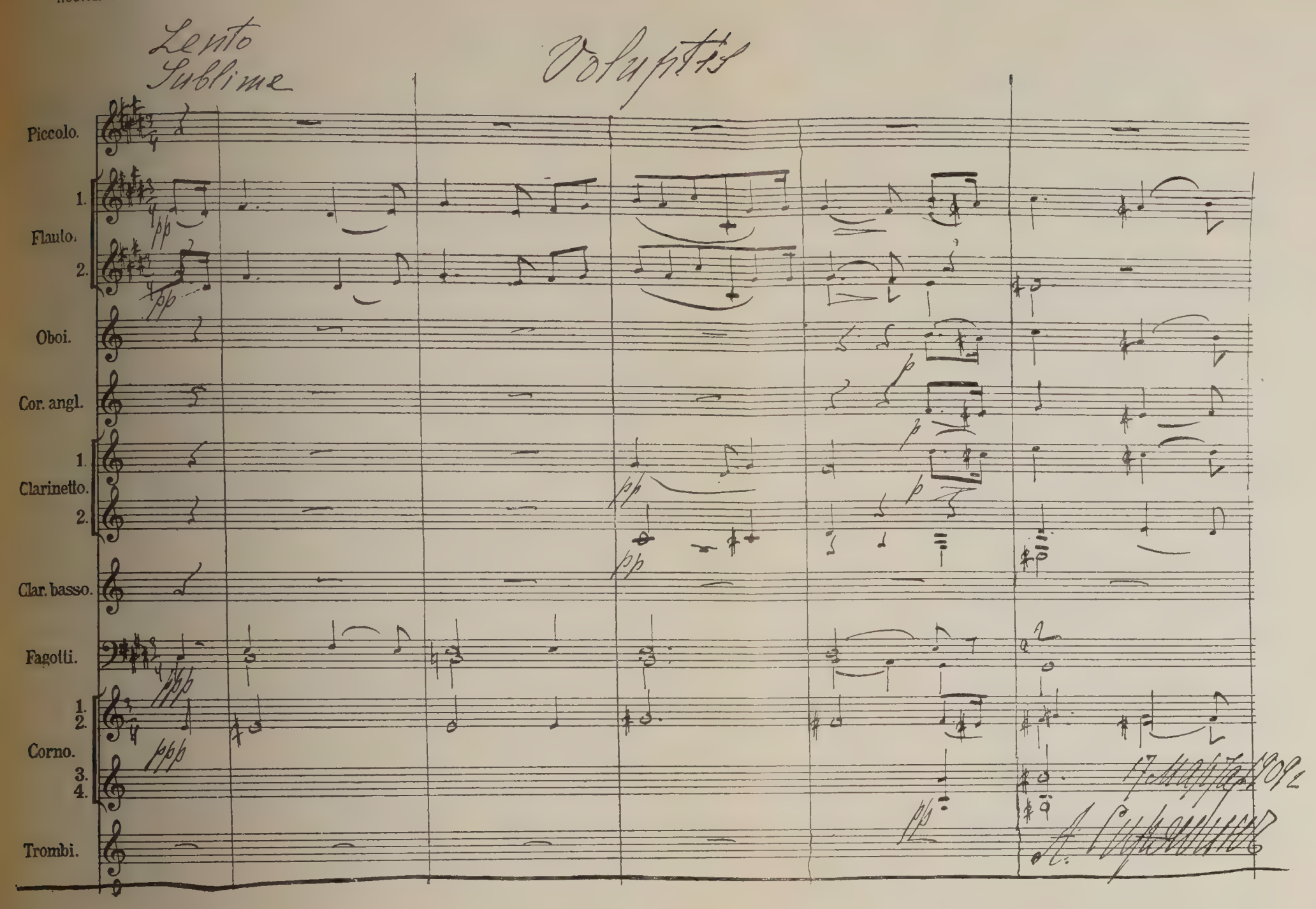
просьба, дорогой Александръ
Петровичъ, не откажите дать
А. Никишу, кот. дирижируетъ
11-го въ Петербургѣ мою 3-ю
симф., Вашу партитуру
этой симф., чтобы онъ
могъ внести въ свою
сдѣланныя мною
измѣненія; очень меня
обяжете!

А. С.

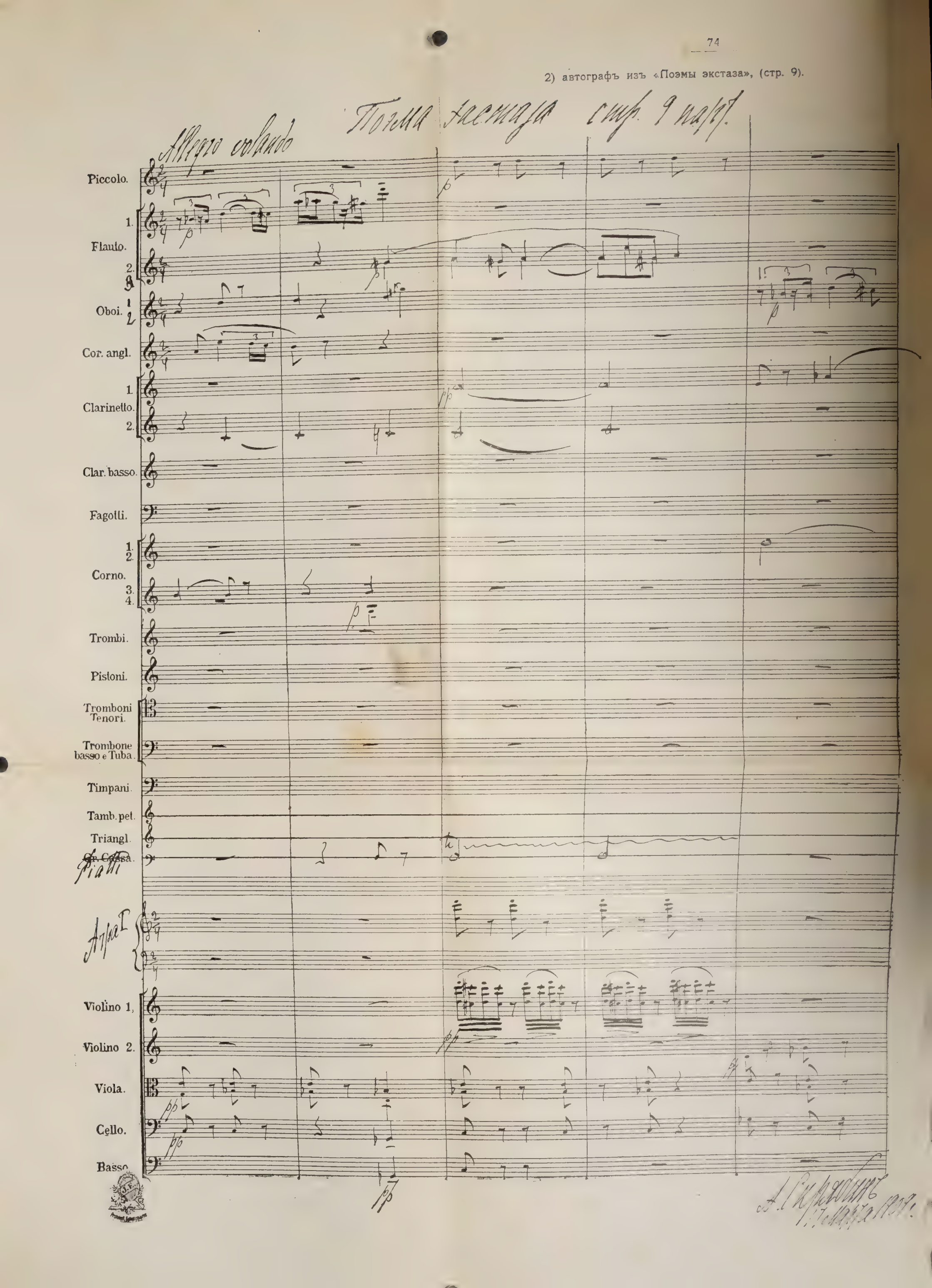
Нотные автографы Скрябина.

Вотъ—автографы, присланные мнѣ композиторомъ изъ Москвы, отъ 17 марта 1909 года:

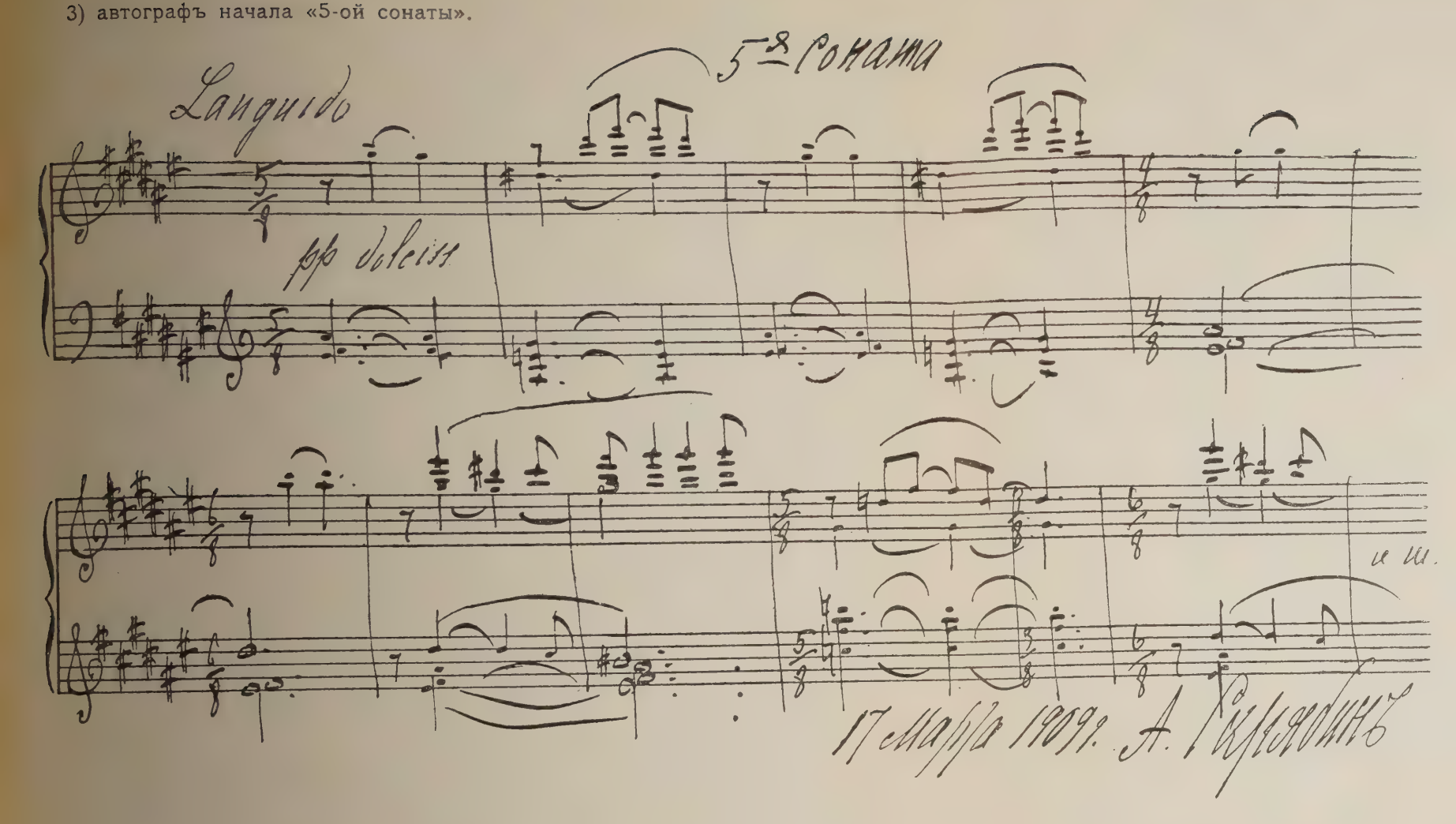
1) автографъ начала второй части («Voluptés») «Божественной поэмы»:



2) автографъ изъ «Поэмы экстаза», (стр. 9).



3) автографъ начала «5-ой сонаты».



Продолженіе воспоминаній.

Скрябинъ уѣхалъ, весной 1909 года, въ Брюссель гдѣ проживалъ, на Rue de la Reforme, въ снятомъ имъ домѣ, и откуда давалъ иногда знать (хотя рѣже, чѣмъ слѣдовало), о своихъ работахъ, что видно изъ прилагаемыхъ писемъ.

Интересно то письмо (отъ 5 дек. 1909 г.), гдѣ говорится о страшно-увлекшей композитора работѣ надъ „Прометеемъ“.

Я не могу также позабыть одного завтрака съ А. Н., (кажется, на масляницѣ 1910 года). Миніатюрный кабинетъ, миніатюрное піанино...

Припоминаю, какъ Скрябинъ выглядѣлъ въ то время: въ барашковыхъ пальто и шапкѣ, скромный на видъ и улыбающійся, ѣхалъ онъ со мною на обыкновенномъ „Ванькѣ", если и напоминая генія, то, во всякомъ случаѣ, не такого, который популяренъ и котораго носятъ на рукахъ.

„Божественная тишина" его творчества была нарушена: критикой, давшей отрицательный отзывъ объ его концертѣ, но кто могъ бы, поглядѣвъ на композитора, усумниться, что онъ доведетъ свое дѣло до конца? „Я скорѣе умру, чѣмъ не достигну того, чего хочу!" говорилъ онъ мнѣ, сверкая глазами.

Скрябинъ о Москвѣ.

Въ этотъ день, я наблюдалъ горячій московскій патріотизмъ. Съ какимъ жаромъ говорилъ А. Н. о Первопрестольной, смягчая добродушной ироніей даже недостатки ея: „Это—городъ контрастовъ: въ концертахъ—модернистская, элегантная публика, а жилища устроены ужасно, не только безъ комфорта, но и безъ примитивныхъ удобствъ. Пробираешься, напр., къ художнику Пастернаку: витая, мрачная лѣстница не обѣщаетъ ничего добраго; квартира показывается внезапно тогда, когда ее не ожидаешь! А то прямо не знаешь, какъ и найти требуемое помѣщеніе. Изъ этихъ лачугъ, однако, выйдутъ замѣчательные люди! Народъ—понятливый, развитой... „Но", прибавилъ А. Н., „у меня, въ Москвѣ, появились подражатели, такіе, надъ которыми... смѣешься!"

Продолженіе воспоминаній

„Право, я еще не достаточно сумасшедшій!" любилъ повторять А. Н., когда та или другая теорія, развиваемая имъ, казалась слишкомъ смѣлой... Но, благородно—сумасшедшій въ искусствѣ, стихійный и взрывчатый въ своихъ поэмахъ, онъ не былъ богемой въ жизни. Особенно, зрѣлымъ человѣкомъ, усвоена имъ строгая аккуратность,—и, если ранѣе, при корректурныхъ пробахъ его сочиненій, было много мученій для дирижера и музыкантовъ, изъ-за массы ошибокъ, то ничего подобнаго не случалось подъ конецъ его жизни.

Практическая безпомощность замѣчательнаго музыканта сказывалась въ неумѣньи устраивать свои концертныя дѣла: помню его разстроенное лицо, когда онъ совѣтовался со мной, по поводу своихъ первыхъ концертныхъ выступленій въ Петроградѣ.

Жизнь А. Н. носила однообразный характеръ: уравновѣшенная, она не выдавала оригинальныхъ чертъ. Всегда ровный и мягкій, А. Н. становился раздражительнымъ въ двухъ случаяхъ: когда задѣвали его творчество или вопросы религіи. О второмъ я говорилъ, а вотъ что касается перваго, то, какъ разсказываютъ, Скрябинъ примирялся лишь съ безусловной похвалой своимъ твореніямъ и противорѣчій въ этой области не признавалъ, такъ что, однажды, у него хватило смѣлости сказать одному изъ нашихъ первыхъ мастеровъ: „Вы ничего не понимаете!", когда тотъ нѣсколько зло раскритиковалъ его творенія *).

*) Этотъ отдѣлъ „воспоминаній" не можетъ не носить условнаго характера, такъ какъ я не былъ близокъ къ Скрябину.

Этимъ, отчасти, и объясняется, что между А. Н. и мною произошло охлажденіе (хотя разрыва не было) съ той поры, какъ первое исполненіе менѣе удачнаго „Прометея“ (мартъ 1911 г., въ концертѣ С. А. Кусевицкаго) вызвало мой очень условный отзывъ въ печати.

Откровенно говоря, я не особенно жалѣлъ объ охлажденіи: замѣчательными людьми пріятнѣе увлекаться издали, чѣмъ вблизи созерцать контрасты между красотою ихъ твореній и обыденностью ихъ жизненныхъ требованій.

Сравнивая малооригинальную жизнь Скрябина съ его творчествомъ, прихожу къ выводу, что его произведенія одновременно и малооригинальны, и весьма оригинальны, смотря по тому, какой точки зрѣнія придерживаться. Различать нужно, именно: заимствованія, вліянія и сродство характеровъ. Заимствованій у Скрябина—почти нѣтъ, вліяній—много, а сродство характера имѣется съ Шопеномъ и Листомъ. Итакъ, если примѣнить къ Скрябину мѣрку вліяній, то онъ окажется неоригинальнымъ, но въ этомъ смыслѣ всѣ геніи могутъ признаны неоригинальными, ибо никто изъ нихъ не избѣгнулъ тѣхъ или другихъ вліяній. Дѣло вовсе не въ этомъ, а въ слѣдующемъ: претворяетъ ли талантъ или геній чужія вліянія во что-то свое, индивидуальное, и, кромѣ того, есть ли другіе таланты или геніи, съ которыми, у него, имѣется *сродство характера?* Если—да, то трудно это поставить ему въ вину, какъ невозможно поставить кому-нибудь въ вину, что, наружностью, онъ походитъ на другого...

Композиторы, вліявшіе на Скрябина.

Итакъ, разберемъ эти вліянія и „сродство характеровъ“. Вотъ—композиторы, оставившіе свой слѣдъ въ скрябинскомъ творчествѣ: Брамсъ, Шуманъ, Р. Штраусъ, Мусоргскій, Корсаковъ, Глазуновъ, Бородинъ, Лядовъ, Чайковскій, Вагнеръ, Шопенъ, Листъ. Чувствую, что большое число приведенныхъ именъ смутитъ ярого скрябиниста, но я предложилъ бы вспомнить Гете („Разговоры съ Эккерманомъ“), который на вопросъ, чувствуетъ ли онъ себя оригинальнымъ, указалъ на томы своей библіотеки и на картины, украшавшія его комнату.

Я распредѣлилъ композиторовъ въ порядкѣ усиленія вліянія: въ началѣ—самое слабое вліяніе (Брамсъ), въ концѣ—самое сильное (Листъ).

Если продолжить классификацію, мы увидимъ три группы: 1) случайныя вліянія: Брамсъ, Шуманъ, Р. Штраусъ, Мусоргскій, Корсаковъ, Глазуновъ, Бородинъ, 2) вліянія болѣе важныя (Лядовъ, Чайковскій, Вагнеръ) и наконецъ 3) композиторы, родственные по характеру (Шопенъ и Листъ).

Скрябинъ и Брамсъ.

О Брамсѣ придется, здѣсь, говорить мимоходомъ: лишь разъ, въ контурахъ главной темы своей десятой сонаты, Скрябинъ вспоминаетъ о немъ.

Скрябинъ и Шуманъ.

Отзвуки Шумана встрѣчаются чаще: мы слышимъ ихъ и въ раннемъ „impromptu“ A-dur (op. 10, № 2, средняя часть) и въ скерцо (op. 45), и въ прелюдіи C-dur (op. 35, № 3). Но цѣлая пропасть отдѣляетъ нашего „неистоваго Роланда“ отъ мейстера

изъ Цвикау: у него, именно, нѣтъ и слѣда шумановской сентиментальности; его хроматизмы и энгармонизмы, его страстный. чувственный, стиль не имѣетъ ничего общаго съ нѣмецкимъ романтикомъ. Скрябинъ шире и грандіознѣе Шумана.

Скрябинъ и Мусоргскій.

О Мусоргскомъ заставляютъ вспомнить двѣ прелюдіи: Des-dur, op. 16, № 3 и b-moll, op. 11, № 16, (въ первой, перемѣшались вліянія Шопена и Мусоргскаго; во второй—отголосокъ „картинокъ съ выставки") и, наконецъ, та „Enigme" (№ 2, изъ op. 52), которою, въ сущности, открываются эстравагантности Скрябина, перемѣшавшія Мусоргского съ Р. Штраусомъ (перваго—больше).

Скрябинъ также переоцѣниваетъ музыкальныя цѣнности, какъ и Мусоргскій. Ихъ сближаютъ: любовь къ революціи, хотя бы безкровно-эстетической, стремленіе къ свободѣ формы и, наконецъ, самостоятельный характеръ музыкальнаго развитія. Мусоргскій учился *лишь поверхностно* у М. А. Балакирева, а теоретическій курсъ Скрябина у С. И. Танѣева закончился контрапунктомъ Громадна, однако, разница преимущественно-вокальнаго композитора отъ исключительно-инструментальнаго.

Скрябинъ и Р. Штраусъ.

Съ Р. Штраусомъ, въ данномъ случаѣ, нужно быть осторожнымъ. Большой еще вопросъ, кто на кого вліялъ: когда я былъ у Р. Штрауса, въ 1905 году, въ Берлинѣ, скрябинскія произведенія онъ назвалъ „die netten Sachen" съ такимъ выраженіемъ, точно онѣ ему были хорошо знакомы.

Очень возможно, что „Рихардъ III", (какъ шутливо называлъ Штрауса Бюловъ) и находился подъ вліяніемъ Скрябина, когда писалъ свои послѣднія поэмы и оперы. Чуя въ немъ громадную, нѣсколько родственную себѣ силу, Штраусъ интриговалъ, какъ разсказываютъ, противъ русскаго композитора, когда дирижеръ Фридъ захотѣлъ исполнить въ Берлинѣ „Божественную поэму".

Нѣсколько сближаютъ нашего композитора съ современнымъ нѣмцемъ: стремленіе къ громадному, увеличенному оркестру, къ музыкальной бравадѣ и, наконецъ, попытки отвѣтить на современное міровоззрѣніе (Ницше). Но велика разница: какъ превосходитъ Скрябинъ своего нѣмецкаго коллегу красотою и полетомъ своихъ темъ! Въ гармоническомъ отношеніи, ихъ даже невозможно сравнить: какъ красиво-новы гармоніи Скрябина и какъ, порою, безобразны гармоническія сочетанія Штрауса! Одно только—правда: Штейницеръ (біографъ Штрауса), справедливо указываетъ, что гармоническія дерзости его бога болѣе раннія...

Скрябинъ и Франкъ.

Недавно, я слушалъ скрипичную сонату (A-dur) бельгійца Цезаря Франка и поразился скрябинскими оборотами нѣкоторыхъ мыслей, но, конечно, на *Скрябина* могъ вліять Франкъ, а не наоборотъ, ибо въ годъ смерти великаго бельгійца (1890 г.) нашъ композиторъ только готовился къ музыкальной карьерѣ, будучи ученикомъ московской консерваторіи. Итакъ, *Скрябинъ и Франкъ!* Такое сопоставленіе возможно, но вотъ то, котораго я никакъ не понимаю: *Скрябинъ и Дебюсси.*

Вѣдь, исключая „знаменитыхъ квартъ“ (см. „Море“ Дебюсси и, „восьмую сонату“ Скрябина), у нихъ,—ничего общаго! Скрябину чужда непомѣрная сдержанность нео-француза, а Дебюсси вотъ ужъ никогда не рѣшится на экстазы не только Космоса, но даже личности.

Скрябинъ и Р.-Корсаковъ.

О Н. А. Римскомъ-Корсаковѣ придется, здѣсь, говорить en passant (несмотря на общее крупное значеніе этого композитора). Хотя Скрябинъ любилъ его произведенія, но Николай Андреевичъ слабо отразился въ его музыкѣ: я слышу корсаковскіе отзвуки въ имитаціи пѣнія птицъ, (къ которому Скрябинъ упорно прибѣгаетъ въ „andante“ своихъ трехъ симфоній), а также въ мелодическихъ поворотахъ первыхъ скрябинскихъ „Lento“ (первой и второй симфоніи), отзывающихъ иногда „Садко“.

Спокойный Корсаковъ могъ служить лишь контрастомъ экстатическимъ порывамъ скрябинской души! Этимъ и объясняется его жестокая критика Скрябина, нашедшая себѣ мѣсто въ знаменитой „Лѣтописи моей музыкальной жизни“: здѣсь (страница 328) хотя Александръ Николаевичъ и называется „звѣздою первой величины“, но сейчасъ-же прибавлено: „нѣсколько изломанный, рисующійся и самомнящій!“. Пожалуй, вѣрно предсказывалъ Римскій-Корсаковъ, что отъ этой звѣзды пошло у насъ музыкальное декаденство...

Скрябинъ и Глазуновъ.

Принято противополагать спокойное, объективное творчество А. К. Глазунова мятежной музѣ Скрябина, но скрябинское симфоническое „начало“ еще испытываетъ вліянія автора „Стеньки Разина“ и „Лирической поэмы“. Особенно послѣдняя, какъ мнѣ кажется, является прототипомъ для лиризма скрябинскаго оркестроваго „Rêverie“. Обратите вниманіе также на глазуновскую манеру *обработки* темъ въ „Lento“ (третья часть) первой симфоніи, и на вліяніе глазуновской шестой симфоніи (1897 г.) на вступленіе (andante) второй скрябинской симфоніи (1902 г.).

Скрябинъ и Бородинъ.

Нельзя пропустить и поверхностнаго вліянія Бородина, которому, несомнѣнно, Скрябинъ подпалъ во второй, хроматической темѣ „lento“ первой симфоніи и въ начальной, полу-листовской, полу-бородинской темѣ „Божественной поэмы“.

Перехожу къ вліяніямъ Лядова, Чайковскаго, Вагнера, болѣе важнымъ, но все-таки не рѣшающимъ.

Скрябинъ и Лядовъ.

Съ Лядовымъ Скрябина соединяла тѣсная дружба. Я часто видѣлъ ихъ вмѣстѣ. Можно, безошибочно, сказать, что Лядовъ влюбился въ ранняго, фортепіаннаго Скрябина. Именно онъ пропагандировалъ Скрябина въ бѣляевскомъ кружкѣ, когда тотъ впервые появился на знаменитыхъ вечерахъ.

Полный удивленія, слѣдилъ Анатолій Константиновичъ за своимъ геніальнымъ другомъ, который, въ концѣ концовъ, не могъ не оказать на него значительнаго вліянія. Всего интереснѣе, что это вліяніе пришлось, какъ разъ, на то время (послѣднюю эпоху

лядовской жизни), когда Лядовъ рѣзко критиковалъ „декаденство“ Скрябина. Получилась прелюбопытная картина: въ фортепіанныхъ пьесахъ (ор. 64) и особенно въ оркестровой поэмѣ „Изъ Апокалипсиса“ Лядова замѣтно скрябинское вліяніе (истома, хроматизмы, грандіозность), а ихъ авторъ смѣшитъ окружающихъ бравадами по адресу своего великаго друга, яко-бы неисправимаго декадента.

Въ какомъ же направленіи Лядовъ вліялъ на своего друга и могло ли это, вообще, имѣть мѣсто? Не тонулъ ли онъ, гораздо меньшее свѣтило, въ лучахъ скрябинскаго солнца? Вліяніе простиралось лишь на фортепіанную музыку начальнаго и средняго Скрябина, когда тотъ тоже любилъ арабески въ духѣ миніатюриста Лядова. Вотъ—эти изящныя вліянія: impromptu A-dur (ор. 10, № 2), прелюдъ b-moll (ор. 37, № 1), этюдъ Des-dur (ор. 42, № 1) и т. д.

Въ „послѣднемъ Скрябинѣ“, Лядовъ не говоритъ, исключая нѣкоторыхъ мѣстъ десятой сонаты, напоминающихъ лядовскую фантазію „Кикимору“.

Существенная разница двухъ талантовъ: если Скрябинъ занимается, иногда, арабесками, то все-же за ними чувствуется громадная сила, тогда какъ лядовская арабеска—только лишь изящная арабеска...

Скрябинъ и Чайковскій.

Скрябинъ и Чайковскій! На первый взглядъ—какое сходство! Тотъ же бурный, стихійный темпераментъ, тоже устремленіе въ высь, тоже: „по звѣздамъ тоскуетъ моя душа!“; тѣже наростанія, которымъ, кажется, не будетъ конца; таже сила, которая, кажется, одолѣетъ небо; тотъ же экстазъ, который не осознанъ у Чайковскаго и осознанъ у Скрябина; таже взвинченность, таже афектированность, таже поза, въ духѣ ихъ общаго родоначальника—Листа.

Помимо того, ихъ сближаетъ и грандіозность творческаго масштаба, и то, что оба: 1) идейно воскресили симфоническій жанръ, казавшійся устарѣлымъ, 2) оба дали почувствовать,—своимъ геніемъ!—*необходимость своихъ* симфоній (онѣ должны были придти въ міръ, ихъ ждало общество!).

Но такое большое сходство не исключаетъ и большой разницы: если Чайковскій выразилъ свою личность въ музыкальномъ матеріалѣ, который не представилъ новизны (побѣда улыбнулась ему лишь въ виду *оригинальности его творческой личности и наперекоръ обыденности матеріала!*), то Скрябинъ чаруетъ и своею личностью, и новизною своею матеріала. Онъ, именно,—реформаторъ, какимъ Чайковскій не былъ,—не говоря уже о томъ, что у него чувствуется сознательное стремленіе къ какимъ то вселенскимъ, обще-культурнымъ задачамъ (поэмы и „Мистерія“), тогда какъ Чайковскій творилъ стихійно, безъ обобщающихъ плановъ.

Но это еще не все. Искусство Скрябина приходитъ къ солнечной радости, къ мощному утвержденію личности и жизни. Еще

вначалѣ (въ первой симфоніи) оно пропѣло гимнъ искусству, т. е. красивой жизни. Затѣмъ оно стремится расширить ея царство. „Для меня самое большое удовлетвореніе—доставить радость",—писалъ мнѣ А. Н. весною 1909 г. Полное чувственныхъ, разноцвѣтныхъ красотъ, являя собою процессъ вѣчнаго радостнаго формированія, искусство Скрябина враждебно искусству Чайковскаго, говорящему жизни: „Нѣтъ"!, не владѣющему колоритомъ, и изнывающему въ меланхоліи. „Adagio lamentoso"—вотъ чѣмъ окончилъ Петръ Ильичъ. Защитой жизненнаго начала—огня (въ „Прометеѣ") завершилась симфоническая эволюція Александра Николаевича.

Я говорилъ лишь объ общемъ сходствѣ и различіи двухъ свѣтилъ русской музыки, но въ первомъ Скрябинѣ есть внѣшнія цитаты Чайковскаго.

Такъ, мы ихъ слышимъ въ похоронномъ маршѣ, заключающемъ первую сонату, въ ноктюрнѣ fis-moll, (ор. 5, № 1), ей предшествующемъ по опусу, въ экспромптѣ b-moll (ор. 12, № 2), въ концѣ второй сонаты (gis-moll) и, наконецъ, въ первой симфоніи, гдѣ Чайковскій даетъ себя знать преимущественно въ быстрыхъ частяхъ.

Но пойдемъ дальше: даже во второй симфоніи, въ ея „tempestoso" (четвертая часть) слышны еще отзвуки фантазіи „Франчески да Римини"...

Скрябинъ и Вагнеръ.

Какъ много сдѣлано невѣрныхъ предположеній объ отношеніяхъ Скрябина къ Вагнеру! На мой взглядъ, въ данномъ случаѣ, вагнеровское вліяніе уступаетъ вліянію Чайковскаго. Это можетъ показаться парадоксальнымъ, развѣ Скрябинъ не затѣвалъ, въ своемъ „предварительномъ дѣйствіи", что то напоминающее вагнеровскій „Байрейтъ"?

И развѣ могли создаться его „Voluptés" (2-ая часть „Божественной поэмы") безъ „Тристана и Изольды" или главная тема второй симфоніи—безъ „похороннаго марша Зигфрида", тема котораго, очевидно, припомнилась нашему автору?

А эти страстныя, чувственныя, хроматическія гармоніи не идутъ ли, по прямой линіи, отъ вагнеровскихъ? Наконецъ, склонность Скрябина давать родъ гимна-хорала, съ напряженіемъ всѣхъ оркестровыхъ силъ, въ концѣ произведенія («Божественная поэма", „Поэма экстаза", „Прометей") не напоминаютъ пріемы Вагнера въ увертюрѣ къ „Тангейзеру?"

Эти вагнеровскія вліянія, конечно, трудно отрицать, но, тѣмъ не менѣе, между Скрябинымъ и Вагнеромъ—коренная разница. Въ музыкальномъ отношеніи,—въ томъ, что мысль Скрябина движется впередъ, тогда какъ вагнеровскую музыку можно было-бы назвать неподвижной, въ угоду опредѣленнымъ лейтмотивамъ. Объ этомъ въ одной изъ своихъ первыхъ бесѣдъ со мной говорилъ (въ 1899 г.) Александръ Николаевичъ, приводя въ примѣръ дуэтъ Изольды и Тристана.

Въ культурномъ отношеніи, *искупительное* искусство Вагнера не имѣетъ ничего общаго съ *не признающимъ никакихъ*

цѣлей, а въ *томъ числѣ традиціонно нравственныхъ*, искусствомъ Скрябина. Помимо того, Вагнеръ—національный нѣмецъ, а Скрябинъ внѣнаціоналенъ. Но едва ли не самая главная разница между ними въ томъ, что предъ нами—композиторъ, несклонный къ вокальной музыкѣ и, слѣдовательно, оставившій въ сторонѣ «музыкальную драму», которой такъ преданъ Вагнеръ.

Скрябинъ и Шопенъ.

Говоря о Скрябинѣ и Шопенѣ, я уже встрѣчаюсь съ двумя родственными, хотя и не тожественными натурами.

На зарѣ своей дѣятельности, Скрябинъ поражаетъ меня, какъ истинный наслѣдникъ Шопена. Эти первыя пьесы, столь проникнутыя шопеновскимъ духомъ, я, впрочемъ, далекъ отъ мысли назвать «сундукомъ съ украденными шопеновскими рукописями», какъ это сдѣлалъ нѣкогда одинъ маститый критикъ-музыкантъ. Есть, вѣдь, разница въ почвѣ и въ условіяхъ, при которыхъ приходилось дѣйствовать Шопену и Скрябину. Первый жилъ въ 30-хъ и 40-хъ годахъ въ Парижѣ, изящество салоновъ котораго диктовало его нѣжнѣйшія кантилены, не говоря уже о виртуозной парижской школѣ (Калькбреннеръ, Герцъ, Тальбергъ, Фильдъ, Геллеръ), повліявшей на него хотя бы косвенно. Мы не имѣли подобной школы: Скрябинъ не скованъ виртуозными традиціями,—у него нѣтъ тѣхъ техническихъ украшеній, отъ которыхъ, какъ отъ непріятнаго дара своей эпохи, не могъ отдѣлаться даже геніальный Шопенъ.

Я не забываю и другой культурной разницы: утонченной обстановки Парижа отъ полукультурной русской среды. И если Шопенъ достигаетъ божественной чистоты мелодіи, то напрасно искать ее у Скрябина—его темы болѣе безпокойны, болѣе лохматы и угловаты. Шопеновскій мелосъ является у него обостреннымъ по силѣ экстатическаго, чувственнаго устремленія, почти отсутствовавшаго у идеалиста Шопена. Столь свойственное Скрябину оргійное начало напрасно искать у геніальнаго поляка. Когда Скрябинъ вступитъ на путь своей оркестровой музыки, между нимъ и Шопеномъ останется очень мало общаго.

Но если возможно дать полное и точное отраженіе на русской почвѣ шопеновскихъ вліяній, то это далъ Скрябинъ. Масса чертъ сближаетъ его съ польскимъ геніемъ.

Если послѣдняго захватила польская революція 1830 года, которой онъ посвятилъ бурные d-moll'ную прелюдію и c—moll'ный этюдъ и лишь случай продержалъ его вдали отъ революціонной Варшавы—въ Штутгардтѣ, то «Божественная поэма» Скрябина, отразила (конечно, своимъ духомъ) тоже бурный натискъ нашихъ политическихъ событій начала настоящаго вѣка. Скрябинъ, тоже, проживалъ вдали (въ Брюсселѣ и т. д.) отъ своей родины, какъ и Шопенъ.

Юный Скрябинъ прислушивался къ шопеновскому сердцу и слышалъ его тихіе и громкіе удары. Короче, онъ отразилъ Шопена-тихаго и Шопена-бурнаго, протестующаго. Изъ «Andante» третьей сонаты, изъ прелюдій opus'a 23 (As-dur, e-moll, F-dur и

A-dur) выглядываетъ благородный профиль Фредерика и спокойно привѣтствуетъ насъ. А вотъ накапливаются молніи изъ шопеновской тучи: знаменитый шопеновскій «Похоронный маршъ» далъ гармоническій остовъ скрябинской бурной прелюдіи b-moll (ор. 11), этюду b-moll (№ 7 изъ ор. 8). Прелюдія A-moll Шопена, его «impromptus» отразились въ «impromptus» нашего композитора... Я понялъ разсказы Скрябина о томъ, что расцвѣтъ молодости засталъ его уединившимся съ Шопеномъ (одно время, онъ слушалъ только его музыку), когда въ самыхъ раннихъ его опусахъ усмотрѣлъ культъ мазурки. Въ трехъ мазуркахъ opus'a 3 (№№ 2, 3 и 4) есть даже шопеновская любовь къ польскому народному гротеску, которая потомъ изчезнетъ. Ближе къ сущности скрябинской натуры—мистическій элементъ въ мазуркахъ № 5 (gis) и № 10 (es) того-же opus'a. Постоянное „do бемоль" послѣдней мазурки—предвѣстникъ будущаго, настоящаго Скрябина.

И онъ появился, этотъ Скрябинъ, благодаря Шопену. Созданная для виртуозовъ, шопеновская каденція растворилась въ его мелодіяхъ (поэма fis-dur и др.), созданныхъ для поэтовъ и мыслителей...

Я вижу его уединившимся съ Шопеномъ. Какую пользу принесло ему это уединеніе! Разбросайся его мятежная душа между различными явленіями исскуства—настоящаго Скрябина не получилось бы! Но, побесѣдовавъ нѣсколько лѣтъ съ Шопеномъ, онъ позналъ самого себя... Правда, ему встрѣтились вагнеровскіе соблазны, но вліяніе Вагнера было гораздо ничтожнѣе Шопеновскаго.

По отношенію къ Шопену, можно говорить даже о заимствованіяхъ, до такой степени Александръ Николаевичъ былъ одно время порабощенъ польскимъ геніемъ: развѣ скрябинская прелюдія E-dur (ор., 15, № 3) не копія шопеновскаго этюда (Es-dur), на растяжные аккорды? Или скрябинская прелюдія a-moll (изъ ор. 51) мыслима была-бы безъ шопеновской прелюдіи (a-moll)? Или, наконецъ, сколько общаго между скрябинскимъ экспромптомъ b-moll (ор 12, № 2) и шопеновскимъ ноктюрномъ c-moll!

Скрябинъ и Листъ.

Вопросъ объ отношеніяхъ Скрябина къ Листу является чуть-ли не самымъ труднымъ. Листовское вліяніе все болѣе овладѣваетъ Скрябинымъ, по мѣрѣ того, какъ уменьшается Шопеновское. Оргійный, экстатичный Скрябинъ не былъ-бы мыслимъ безъ Листа...

Вліяніе листовскихъ гармоній (изъ вальса «Мефисто») замѣчается даже въ сравнительно болѣе позднемъ скрябинскомъ опусѣ: въ „фантастической поэмѣ" (ор. 45). Я только что назвалъ вальсъ, который, безпорно, своими гармоніями сильно повліялъ на скрябинскую «Сатанинскую поэму» (ор. 34).

Если вслушаться въ характеръ „темы самоутвержденія" въ „Божественной поэмѣ," то въ ней, les proportions gardées, есть что-то отъ мелодій (пѣвучія партіи!) листовскихъ фортепіанныхъ концертовъ, а то и тѣхъ, которыхъ мы слышимъ въ симфоніи

«Divina comedia». *Экстатическая мечтательность*—вотъ что сближаетъ геніальнаго русскаго съ геніальнымъ венгромъ. Таже конечная жизнерадостность, тоже устремленіе къ хроматикѣ и къ много-діэзнымъ тональностямъ... Тотъ же фортепіанно-импровизаціонный стиль мелоса, непремѣнно со скачками вверхъ на большіе интервалы (сексты, септимы, ноны).

Листъ поставилъ себя однажды (въ «Harmonies poetiques») внѣ такта. Скрябинъ, въ шестой сонатѣ, ставитъ себя внѣ тональности. Вотъ еще одна, хотя-бы внѣшняя, аналогія...

Послѣсловіе. Въ заключеніе, я хотѣлъ-бы указать на нѣкоторыя черты настоящаго труда.

Здѣсь, указано, между прочимъ, на *сходство скрябинскихъ мотивовъ*, равно какъ перечислены *вліянія* различныхъ композиторовъ на Скрябина: и тутъ, и тамъ, я входилъ въ подробности, стараясь, по мѣрѣ силъ, исчерпать предметъ. Этимъ какъ-бы заявлено: смотрите, какъ силенъ Скрябинъ: анализъ сходства его мотивовъ и долгое перечисленіе „сходныхъ" композиторовъ не подрываетъ его значенія, его славы. Сходные мотивы доказываютъ лишь цѣльность его музыкальной натуры, равно какъ стремленіе преподнести свое искусство „въ единомъ слиткѣ", для цѣлей оригинальной неизвѣданной культуры, а что касается сходства съ другими композиторами, то кто лишенъ его?

Припоминается, какъ однажды, на вечерѣ у А. Н. Моласъ, одинъ изъ почитателей Н. А. Римскаго-Корсакова поднесъ ему клавиръ „Майской ночи", испещренный справками, откуда взятъ тотъ или другой мотивъ. Настоящему таланту не страшны такія подношенія...

„Дерзновеніямъ" Скрябина не отведено *центральнаго* мѣста въ настоящемъ изслѣдованіи, такъ какъ авторъ держится взгляда, что наиболѣе важна индивидуальность, выраженная у Скрябина, иногда, тамъ, гдѣ нѣтъ особенныхъ дерзновеній („Божественная поэма") и гораздо менѣе (напр. въ „Прометеѣ"), тамъ, гдѣ новые аккорды поражаютъ блазированный слухъ модерниста.

Вѣдь, вопросъ одной новизны вовсе не предрѣшаетъ вопроса о талантѣ и общемъ значеніи художника: за четыре года до „Прометея", его аккорды были предсказаны въ оперѣ „Бездна" В. Ребикова, но такъ, что это „дерзновеніе" прошло почти незамѣченнымъ. Есть еще соображеніе, говорящее противъ увлеченія „дерзновенной новизной, ради новизны". Новизна, подобно доброму вину, должна устояться и *оправдать временемъ*, въ достойныхъ ли рукахъ она находилась.

Важнѣе всего—общій характеръ личности, ею пользующейся, а не она сама,—простое орудіе.

Характерностью настоящаго труда является также отношеніе къ вопросу о скрябинской мистеріи.

„Мистерія“, — какъ это эффектно! Отчего не сдѣлать ее центральнымъ вопросомъ скрябинской жизни? Такъ разсуждаютъ абсолютные скрябинисты, подобно тому, какъ абсолютные вагнеристы стремились усмотрѣть въ каждомъ явленіи искусства музыкальную драму. Преимущество, впрочемъ, на сторонѣ вагнеровскихъ послѣдователей; вѣдь, вагнеровская „музыкальная драма“ — нѣчто реальное, а мистерія Скрябина—лишь обѣщаніе, миѳъ, проектъ, висящій въ воздухѣ..

Отчего скрябинскій мистеріальный проектъ остался не приведеннымъ въ исполненіе? Если правда, что, создавая финальный хоръ своей первой симфоніи, Скрябинъ, какъ утверждаютъ нѣкоторые, «предчувствовалъ мистерію», то цѣлыхъ 15 лѣтъ прошло (первая симфонія создана въ 1900 году, а Скрябинъ умеръ въ 1915 г.) безъ того, чтобы проектъ былъ осуществленъ. Допустить это, значитъ указать на слабую заинтересованность Скрябина подобной идеей...

Съ другой стороны, въ душѣ композитора происходилъ конфликтъ различныхъ началъ. Идея мистеріи столкнулась, въ скрябинскомъ міровоззрѣніи, съ *идеей божественной игры* и именно ею задержана въ своемъ развитіи...

Вторая идея—свободный, величественный Скрябинъ, самоутвержденіе личности въ Космосѣ, стремленіе слиться съ послѣднимъ, „блаженно изойти“, облюбованіе жизни, не боящейся смерти. *Первая идея*—наклонъ въ сторону традиціонной религіи, стремленіе къ „послѣднему часу“, страхъ передъ смертію, несвобода, а скованность преданіями Апокалипсиса, рука, протянутая каноникамъ. Пускай Скрябинъ подбавляетъ къ своей мысли красивые образы, какъ „колонны фиміама“ и „колокола, звучащіе съ неба,“ но этотъ внезапно наставшій „послѣдній часъ“ отзываетъ ханжествомъ, хотя-бы сектантскимъ.

Откуда могла придти Скрябину подобная мысль? Въ изслѣдованіяхъ натуралистовъ онъ не могъ найдти ее: или пришелъ конецъ солнечной энергіи, питающей землю? Остается мистицизмъ, но напрасно нѣкоторые преувеличиваютъ его распространеніе въ нашу эпоху: начало XIX вѣка было не менѣе мистичнымъ... Но даже учитывая эти современныя реставраціи индусскихъ „Упанишадъ“, „Секретную доктрину“ Блаватской и „проповѣди о вселенскомъ искусствѣ“ Вяч. Иванова, мы все-таки приходимъ къ личному мистицизму Скрябина, къ личнымъ его мистическимъ настроеніямъ. *Скрябинъ могъ, по какимъ-либо личнымъ настроеніямъ, желать конца міра,* вопреки „разсудку и стихіямъ“, но было что-то роковое въ этой оторванности отъ жизни, въ этой взбудораженности композиторской фантазіи.

Что лежало въ основѣ этихъ личныхъ устремленій? Трагическій конфликтъ личной жизни или просто истеричный плачъ по послѣднему часу, желаніе абсолютнаго покоя? Во всякомъ случаѣ, это—лишь *одна изъ линій настроеній Скрябина, а вовсе не главная его художественная сущность.*

Неисключена, вѣдь, возможность, что, останься композиторъ жить, онъ могъ-бы совершенно отказаться отъ воплощенія своей мистеріальной идеи! Пусть текстъ „Предварительнаго дѣйствія“ былъ уже готовъ въ февралѣ 1915 года, но вѣдь это было только началомъ начала громаднаго труда.

Не знаемъ-ли мы примѣровъ, что композиторъ оставлялъ имѣвшійся уже у него текстъ безъ музыкальной обработки (такъ поступилъ Вагнеръ со своей драмой „Іисусъ Назареянинъ“ и Вейнгартнеръ — со своей міровой мистеріей „Агасѳеръ“). Если принять во вниманіе, какъ быстръ былъ иногда темпъ скрябинской работы,—въ подобномъ отказѣ отъ мистеріи, не воплощавшейся 15 лѣтъ, нѣтъ ничего неправдоподобнаго.

Въ общемъ, у меня—менѣе всего желанія присоединиться къ тѣмъ, кто дѣлитъ „шкуру не убитаго медвѣдя“, занимаясь невоплощенной въ звуки мистеріей Скрябина гораздо болѣе, чѣмъ реальными шедеврами этого композитора.

Второе послѣсловіе.

Музыкальныя новшества поставлены, сравнительно съ авторской индивидуальностью, на второй планъ въ настоящемъ изслѣдованіи. Этимъ я хотѣлъ подчеркнуть, что „прометеевскій аккордъ“, напр., играетъ въ скрябинскомъ творчествѣ такую-же небольшую роль, какъ и цѣлотонная гамма“ — въ творчествѣ М. И. Глинки. Когда Г. А. Ларошъ впервые попытался оцредѣлить, въ знаменитой своей статьѣ въ „Русскомъ Вѣстникѣ“, глинкинское міровое значеніе — на первомъ планѣ, у него стояли вопросы болѣе важные чѣмъ гамма, характеризующая Черномора (цѣлотонная)!

„Ввести новшество въ искусство“ не даетъ еще патента на геній: иниціаторы оперы въ Италіи (Пери и т. д.) и симфоніи въ Германіи (Стамицъ и т. д.) были болѣе, чѣмъ обыкновенными талантами и, наоборотъ, настоящій геній, какъ Чайковскій, не далъ ничего особенно новаго въ области формъ, гармоній, пріемомъ оркестровки и т. д., а между тѣмъ каксе богатство музыкальнаго выраженія раскрыто, благодаря новизнѣ его индивидуальности! Такой индивидуальной новизной обладалъ и Скрябинъ. Сравнительно съ этимъ имѣетъ меньшее значеніе вопросъ не только о новшествахъ, но даже и объ идейности. Развѣ въ нашемъ искусствѣ не было примѣровъ (Шопенъ, Глинка), когда идейность почти отсутствовала, а между тѣмъ на лицо были и геній и чудесная индивидуальность?!

Тотъ фактъ, что индивидуальность и геній соединены у Скрябина, съ идейностью, *является лишь случайностью*. Въ общемъ, идейность не играетъ въ нашемъ искусствѣ той роли, которую ей приписываютъ: иначе „*лишь* талантливый идейный Даргомыжскій“ былъ-бы выше „не идейнаго, хотя геніальнаго Глинки“.

„Идейности Скрябина“ придано, въ настоящемъ трудѣ, однако, гораздо большее значеніе, чѣмъ его новизнѣ, ибо постоянство

экстатической идейности гораздо характернѣе для автора „Божественной поэмы“ и „Поэмы Экстаза“, чѣмъ тѣ или иныя „новыя гармоніи“, которыя также быстро приходятъ, какъ быстро и смѣняются.

Не словами полемики хочу окончить я настоящій трудъ. Какія широкія грандіозныя перспективы рисовались такимъ людямъ, какъ Скрябинъ и Ницше, думавшимъ не только о смѣнѣ поколѣній (этого жаждалъ Вагнеръ!), а о смѣнѣ цѣлыхъ расъ. Какихъ-то другихъ, болѣе совершенныхъ, въ смыслѣ красивой жизни, существъ требовалъ ихъ геній... Ихъ замѣчательная дѣятельность — укоръ всей нашей „не художественной“, книжно-александрійской культурѣ, всему нашему быту, отъ котораго идетъ гарь политики и меркантилизма.

Въ настоящее время, народное воображеніе занято, главнымъ образомъ, дѣятелями святой жизни, т. е. тѣми, которые „творятъ добро“. Это хорошо, но народу нужно цѣнить и „дѣятелей красоты“. Скрябина я не отдѣляю ни отъ жизни, ни отъ религіи: есть скрябинская жизнь, есть скрябинская религія. Можно также „жить по Скрябину“, какъ и по Толстому. Когда придетъ эта новая культура?

...Случайно собрались поэтъ, драматургъ, композиторъ, человѣкъ толпы и вотъ какой разговоръ повели они подъ вліяніемъ извѣстія о незамѣнимой утратѣ.

—Въ Скрябинѣ мнѣ нравится удачность принятой позы,— сказалъ драматургъ, смотрящій на все съ точки зрѣнія сцены.

Доводившій страстность до точки кипѣнія, онъ не только не былъ смѣшонъ въ такомъ положеніи (чрезмѣрная страстность всегда смѣшна), но, напротивъ, создалъ изъ него свой, скрябинскій, стиль, породившій школу. Его экстазъ, съ одной стороны,— безудержный, стихійный, съ другой же—какой-то планомѣрный, логическій, конечно, постолько, посколько экстазъ вообще имѣетъ дѣло съ логикой...

Заговорилъ человѣкъ толпы: „Мы, plebs, были вдали отъ вашего вождя до сихъ поръ, но его слава захлестнула и насъ, и вотъ ничего не понимая въ его цѣляхъ и средствахъ, мы тоже пришли на его праздникъ. Сначала смѣялись и гоготали, а потомъ, представьте, тоже пошли за нимъ. Какъ волшебникъ отдѣлилъ онъ насъ отъ земли, отъ ея мелкихъ разсчетовъ, и въ первый разъ мы вздохнули свободно... На послѣднихъ трехъ концертахъ А. Н. въ консерваторіи мы уже присутствовали“.

— Безсмертіе знатоку рояля, продолжателю Шопена!—закричалъ композиторъ,—его оркестру, который, безспорно, выше оркестровъ Штрауса и Дебюси, красотѣ его гармоній!

— Люблю его поэтическія идеи,—прибавилъ поэтъ,—его тихую мечтательность, его любовные дуэты среди щебетанья птицъ

(почти всѣ симфоническія „andante“), его грозы, доводящія выразительность до крайнихъ предѣловъ!

— Удивляюсь его драматическому горѣнію: драмамъ, скрытымъ въ его поэмахъ и симфоніяхъ, его судорожному, но и сильному музыкальному „жесту“!—прибавилъ драматургъ.

А я — его художественнымъ обобщеніямъ, приведшимъ къ Космосу—сказалъ философъ.

— Безсмертіе его вліяніямъ на массу, захватывающей восторженности его экстаза!—закричалъ человѣкъ толпы такимъ голосомъ, что всѣ, невольно, обернулись къ нему и протянули руки.

Конецъ.

ОПЕЧАТКИ.

Стр.	строка	напечатано:	должно быть:
6	7 сверху	почувстввало	почувствовало
7	10 „	пьесы	симфоніи
21	11 снизу	puretè	pureté
24	10 „	Voluptès	Voluptés
—	23 „	поэму	поэму?
—	— „	Листа,	Листа
28	21 сверху	Ея рояль	Ея рояль—
31	6 снизу	сонатахъ!)	сонатахъ!)*)
44	1 сверху	партитуры	партитура

СРЕДИ ДРУГИХЪ КНИГЪ

А. П. КОПТЯЕВА.

Музыка и культура. Первый сборникъ музыкально-историческихъ и музыкально-критическихъ статей. Изданіе П. Юргенсона. Москва, 1903. Цѣна 2 р.

Эвтерпэ. Второй сборникъ музыкально-критическихъ статей. Петроградъ, 1908. Цѣна 1 р. 50 к.

Чайковскій. Характеристика (исторія новой русской музыки, вып. 1). Петроградъ, 1913. Второе изданіе. Цѣна 60 к.

„Къ музыкальному идеалу“. Третій сборникъ музыкально-историческихъ и критическихъ статей. Петроградъ, 1916. Цѣна 1 р.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00002272098